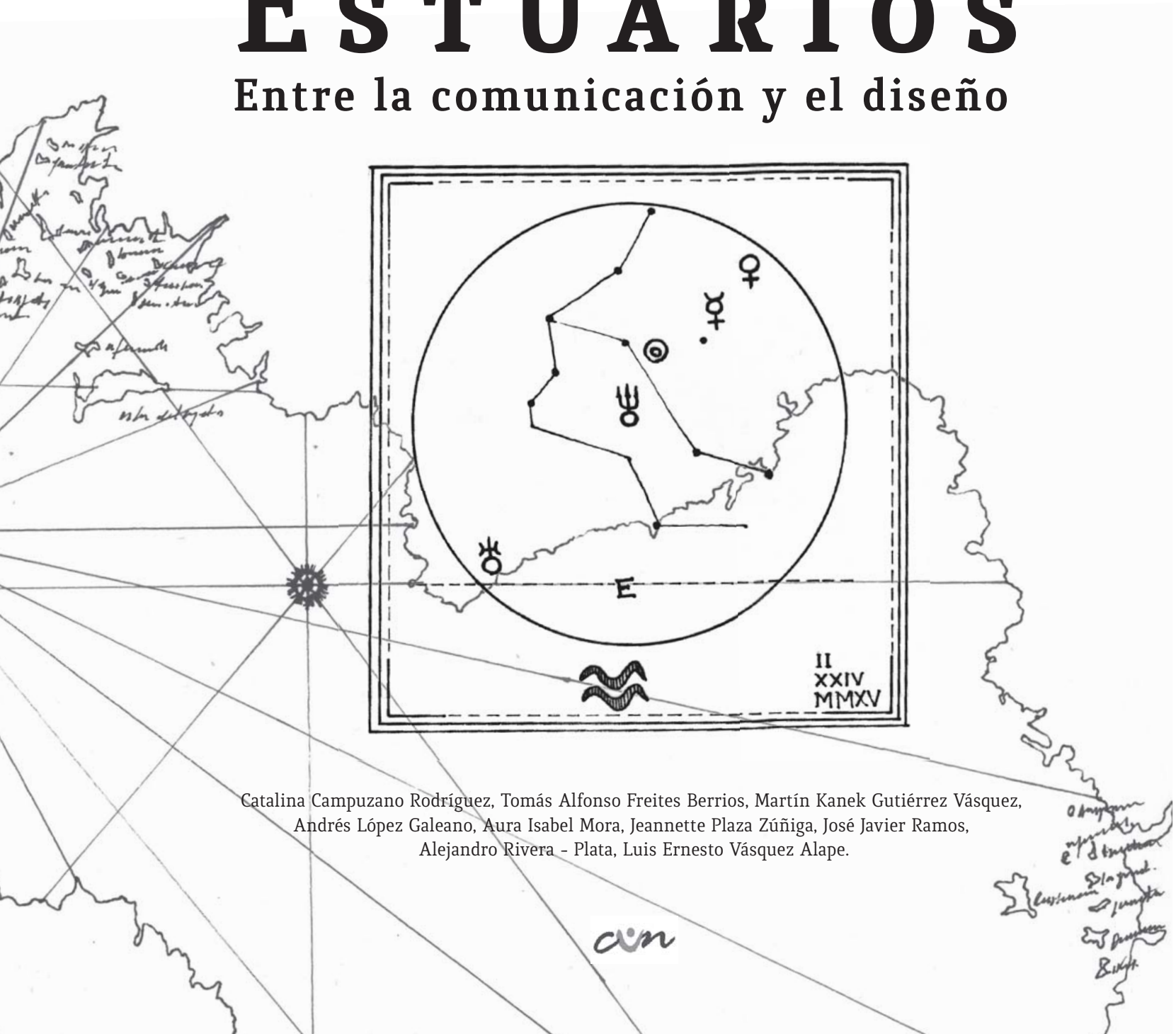
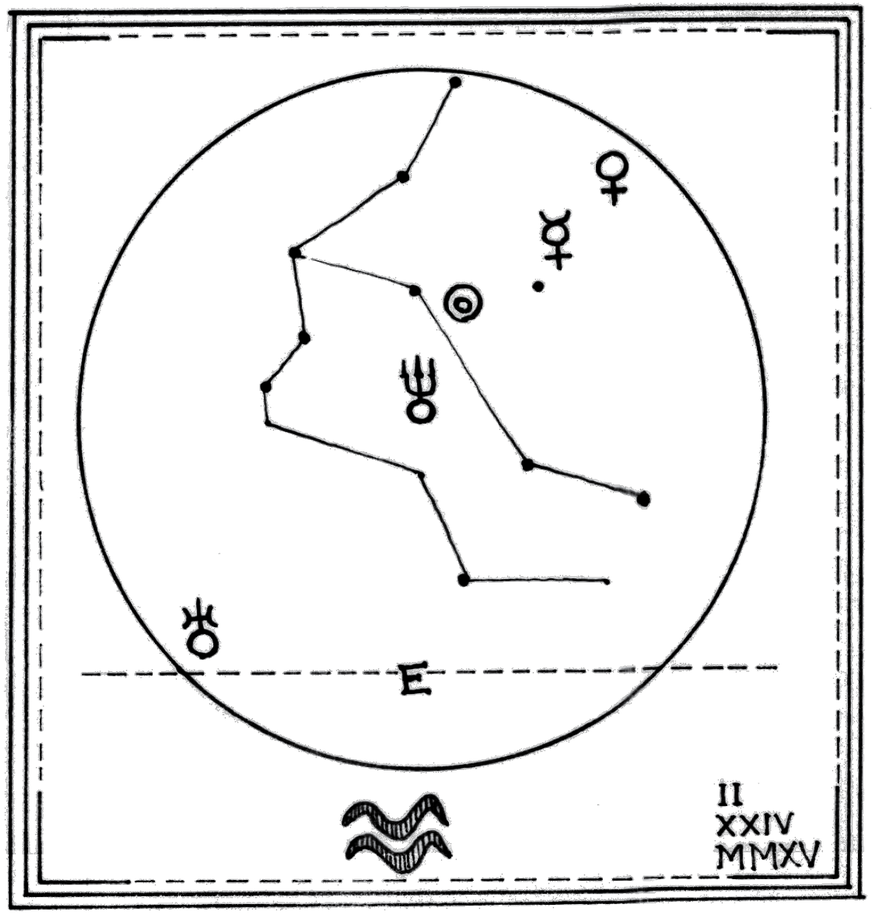
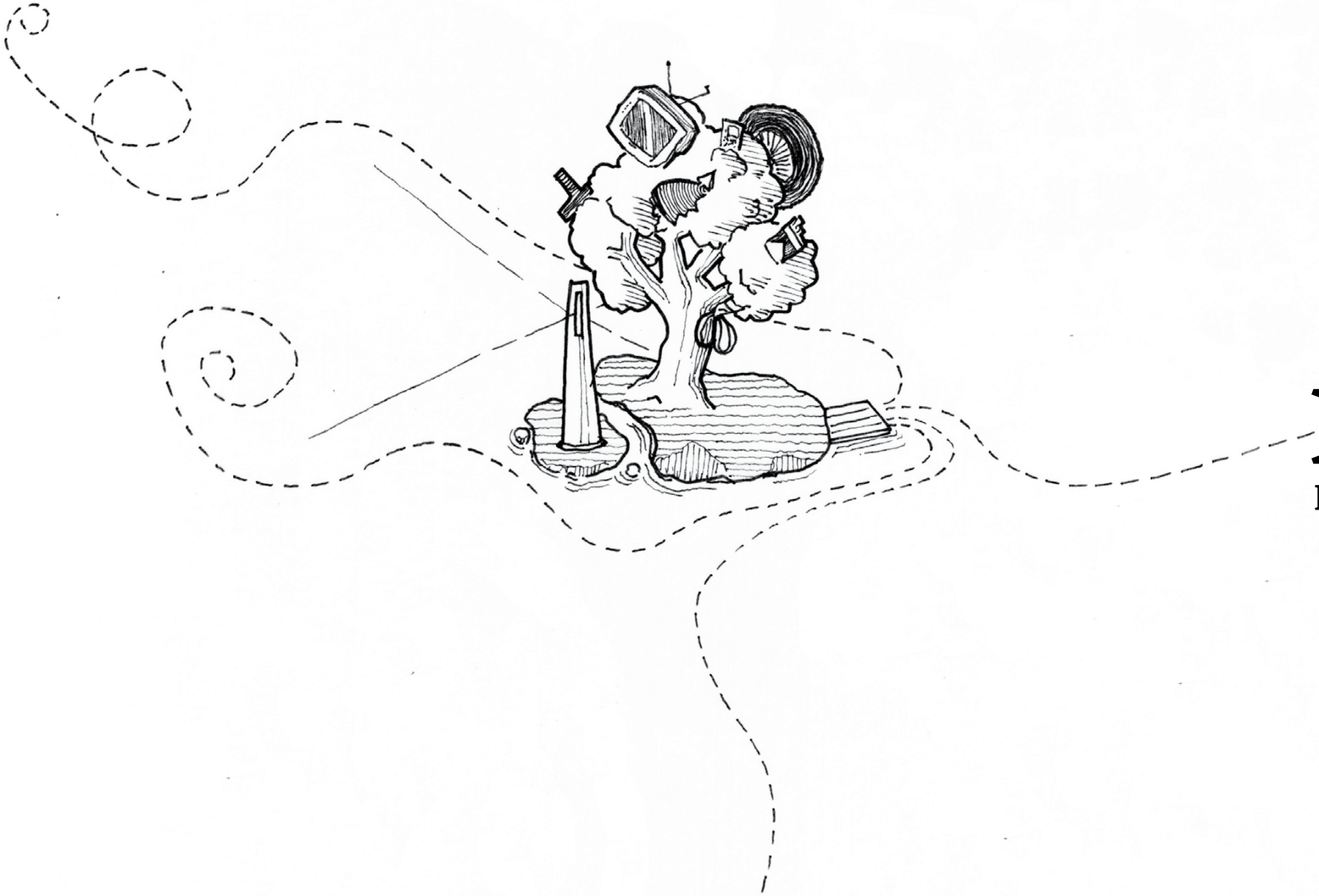
Estuarios

Entre la comunicación y el diseño



Catalina Campuzano Rodríguez, Tomás Alfonso Freites Berrios, Martín Kanek Gutiérrez Vásquez, Andrés López Galeano, Aura Isabel Mora, Jeannette Plaza Zúñiga, José Javier Ramos, Alejandro Rivera - Plata, Luis Ernesto Vásquez Alape.


E
II
XXIV
MMXV



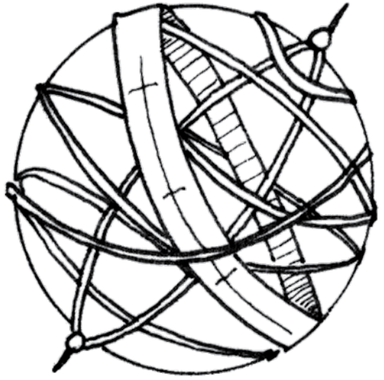
Estuarios

Entre la comunicación y el diseño

Catalina Campuzano Rodríguez, Tomás Alfonso Freites Berrios, Martín Kanek Gutiérrez Vásquez,
Andrés López Galeano, Aura Isabel Mora, Jeannette Plaza Zúñiga, José Javier Ramos,
Alejandro Rivera - Plata, Luis Ernesto Vásquez Alape.

Estuarios

Entre la comunicación y el diseño



Catalina Campuzano Rodríguez, Tomás Alfonso Freites Berrios, Martín Kanek Gutiérrez Vásquez,
Andrés López Galeano, Aura Isabel Mora, Jeannette Plaza Zúñiga, José Javier Ramos,
Alejandro Rivera - Plata, Luis Ernesto Vásquez Alape.

Campuzano, C., Freites, T., Gutiérrez, M., López, A., Mora, A., Plaza, J.,...Vasquez, L.
Estuarios. Entre la comunicación y el diseño
Bogotá: CUN, 2017
190 p.; 21 x 24 cm
isbn: 978-958-8191-50-8

1. Comunicación - teorías 2. Diseño - teorías 3. Arte - teorías
4. Medios audiovisuales - teorías 5. Pedagogía - teorías - i. tit

Estuarios. Entre la comunicación y el diseño

Mag. Catalina Campuzano Rodríguez
Doctoranda en Comunicación, Magister en Docencia, y Licenciada en Lengua Castellana, inglés y francés
Mag. Tomas Alfonso Freites Berrios
Magister en Escrituras Creativas con énfasis en guión, Comunicador social y Periodista
Mag. Martín Kanek Gutiérrez Vásquez
Magister en Artes Plásticas y Visuales, y Licenciado en Artes Plásticas
D.M. Andrés López Galeano
Maestrando en Comunicación, Desarrollo y Cambio Social, y Profesional en Diseño de Modas
Mag. Aura Isabel Mora
Doctoranda en Comunicación, Magister en Investigación en problemas sociales contemporáneos y postmodernos, Especialista en Educación y Comunicadora Social
Mag. Jeannette Plaza Zúñiga
Doctoranda en Comunicación, Magister en Investigación Educativa, y Licenciada en Educación
Ph.D. Jose Javier Ramos Torres
Doctor en Historia del Arte y Musicología, Magister en Teoría y gestión cultural, Especialista en Historia del Arte, y Diseñador Industrial
Esp. D.G. Alejandro Rivera - Plata
Candidato a Magister en Diseño, Especialista en Pedagogía del Diseño, y Diseñador Gráfico
Mag. Luis Ernesto Vasquez Alape
Magister en Educación y Licenciado en Filología y Letras

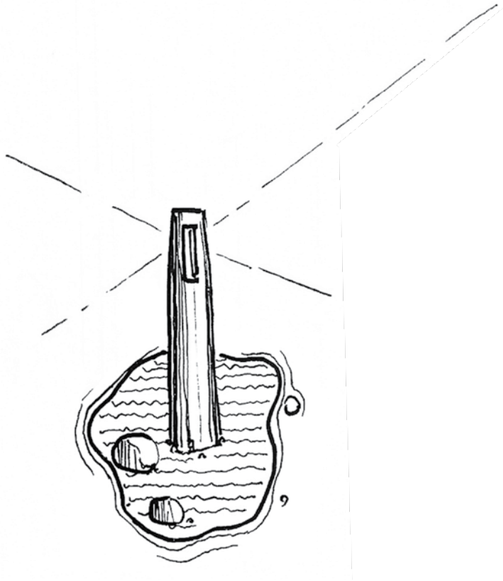
Primera edición, junio de 2017
© de los textos, sus autores, 2017
© de las ilustraciones, sus autores, 2017
Impreso en Colombia / printed in Colombia

Coordinación editorial: Aura Isabel Mora
Diseño y diagramación: Alejandro Rivera - Plata
Diseño de carátula: Alejandro Rivera - Plata
Ilustraciones: Javier Ramos, Kanek Gutiérrez, Alejandro Rivera, Tomas Freites y Andrés López
Impresión: Talleres *Creando para los sentidos* - Bogotá

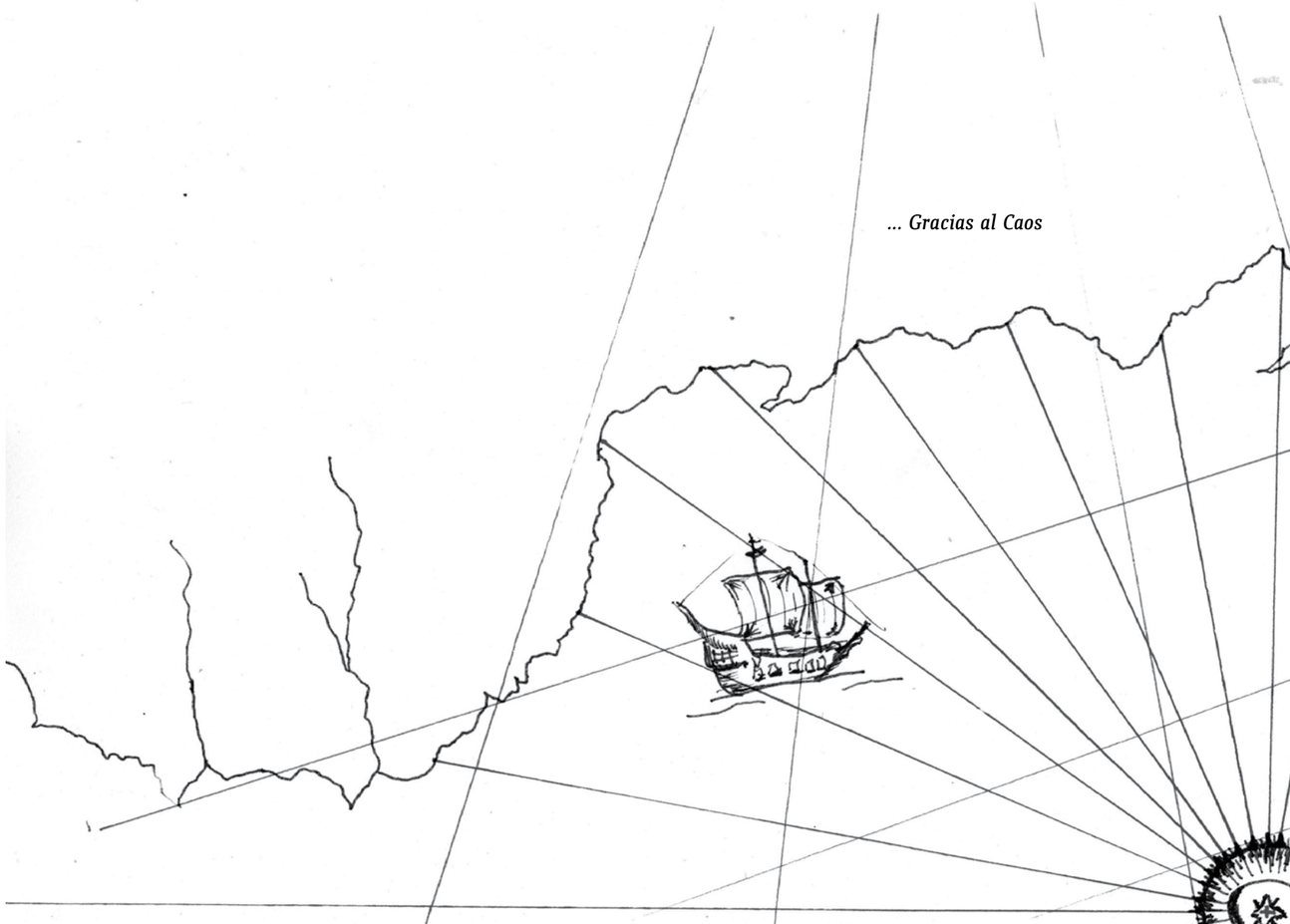
isbn: 978-958-8191-50-8
HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

Todos los derechos reservados. Los textos que aparecen en este libro pueden ser reproducidos parcialmente con fines académicos citando la fuente.

Impreso en papel *PropalLibro* de 75 gms.
Compuesto en caracteres *Quiroga Serif Pro,* diseñados por Fernando Díaz (TipoType - Uruguay)



... Gracias al Caos



Índice

Pro-logo 11
/Carlos Giordano

Prefacio 17
A manera de turismo náutico inicial

Los Navegantes 23

Primera Parte 27

Astillero de partida: 29
Sobre la certeza de la incertidumbre

Coordenadas naúticas de lo complejo: 33
El entretejido

Atlas: 35
Continentes de la complejidad y el deseo
en la comunicación y el diseño

Atlas desplegado y develado uno a uno 37

1. Historias de la comunicación ancestral 39
/Jeannette Plaza Zúñiga y Catalina Campuzano R.
2. El sujeto transmediatico 41
/Tomás Freites
3. Ser línea 43
/Martín Kanek Gutiérrez Vásquez
4. Aprender a investigar la moda 46
/Andrés López Galeano
5. Las mujeres de radio Sutatenza 51
/Aura Isabel Mora
6. Mensaje nostálgico desde el campanario 53
/José Javier Ramos
7. Sujeto en tránsito 56
/Alejandro Rivera - Plata
8. Acercamiento a la cultura Zenú y sus interacciones 59
/Luís Ernesto Vásquez

Arribo a primer puerto: 61
categorías emergentes

Instrucciones de navegación para primerizos 64

El mapa 67

Luces de proa y popa: 71
Interpretaciones de la alegoría cartográfica
desde la complejidad

Segunda Parte 79

La lagartija fue la primera que tocó el tambor. 83
Un análisis complejo de historias sagradas
de los pueblos kankuamo y kogui de colombia
/ Jeannette Plaza Zúñiga
Catalina Campuzano R.

El sujeto y lo que cuenta: 95
Construyendo memoria e identidad en Colombia
a través de la transmedia
/ Tomás Freites B.

Los habitantes de imágenes: 107
Entre la subjetividad y la imagen audiovisual
/ Martín Kanek Gutiérrez Vásquez

Complejidades de la historia y el diseño: 119
Una breve reflexión sobre la creación
del monstruo de la moda
/ Andrés López Galeano

Historias de la radio: 137
caso ACPO - radio Sutatenza
/ Aura Isabel Mora

La campana como sujeto sonoro en la candelaria 147
y como mensaje nostálgico desde el campanario
/ José Javier Ramos

Diseñar desde la periferia: 165
Complejidades históricas del diseño
desde las prácticas de carácter divergente
/ Alejandro Rivera-Plata

Cultura zenu: 177
Palabra en el tiempo
/ Luis Ernesto Vásquez Alape

Pequeño glosario marítimo 187
para los filósofos de las tierras prácticas

Pro-logo

Una vida más, un mundo más...

Dicen que un padre llevó a su niño a conocer el mar y que, al verlo, éste enmudeció y quedó parado un buen tiempo –casi sin pestañear-... el padre, respetándole el tiempo, sin embargo, dio cuenta de su ansiedad y le preguntó qué le parecía... el niño, calmo, le pidió que lo alzara y pegando su rostro al del padre alineó su par de ojos con los de él... no le alcanzaban los suyos, necesitaba no solo más ojos sino los requería capaces de ver no solo la superficie incommensurable, ver más lejos, más ancho, más profundo... *"prestame tus ojos, papá, que no puedo ver tanto, todo"*, dicen que dijo el niño.

Y aquí estoy yo, luego de encontrar Estuarios... así estoy yo, como aquel niño.

Soy Carlos Giordano, nacido y criado en *Laboulaye*, provincia de Córdoba, Argentina, y hace algún tiempo –no mucho- anduve por las historias de varios de los autores de Estuarios, Catalina, Jeannette, Aura Isabel, compartiendo unos espacios bien densos, a lo Colombia con colombianos discutiendo con argentinos, hermosos, poquitos. Y me pasó lo de Cortázar (Julio, el que nos sigue haciendo jugar a la Rayuela): me partió los huesos un rayo, dejándome estaqueado en la mitad de un patio ...[1]

Conozco de Colombia, físicamente, dos recorridos mínimos de Bogotá: el del Aeropuerto Internacional hasta el hotel y luego al aula; y el de una caminata perfumada de noche y diálogos entrecortados por mi ineficaz respiración a tales altitudes. Pero los relatos de tanto compañero y compañera, me han hecho un deudor de mí, de mis deseos, de mis sueños colombianos, a pesar de tanto leído, escuchado, visto, imaginado.

Este es mi contrato con este pro-logo a Estuarios: trataré de decir lo poco que puedo abarcar de tanta inmensidad, de tanta vitalidad, de tanta esperanza... préstenme sus ojos; trataré de recomponerme los huesos y los pulmones para caminarles los textos; trataré de compartirles el aire con que me han regalado una vida más, un mundo más...

Si es así, sí. Si no, *salteénme* rápido, que la riqueza no está abandonada y la alcanzarán a "salto de mata", ahí nomás, donde termine mi texto.

[1] *"Lo que mucha gente llama amar consiste en elegir una mujer y casarse con ella. La eligen, te lo juro, los he visto. Como si se pudiera elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio. Vos dirás que la eligen porque-la-aman, yo creo que es al vesre. A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige. Vos no elegís la lluvia que te va a calar hasta los huesos cuando salís de un concierto."* **Julio Cortázar,** Capítulo 93. Rayuela.

Estuarios es imposible...

Ese arte de una temporal posibilidad hecha desafío para un equipo de creadores... algo así sólo se puede producir desde una perspectiva creativa que esté anclada en un conocimiento experimental y conceptual lúdico, científico, social, desmesurado y generosamente transformador... y después algunos todavía se atreven a decir que lo científico es otra cosa que también artístico, o que lo artístico es menos o más que lo probadamente humano (es decir histórico, es decir en pleno tiempo y ubicación física, territorial)... qué placer me produce poder participar de estas imposibilidades hechas maestría...

Estuarios lo logra.

Estuarios es memoria...

"Astillas de tierra que vuelven", escribió y dijo Jaime Dávalos[2] ... así debe ser la memoria: algo de origen, algo de viaje, algo de futuro, algo desmenuzado de algo entero, algo que se creía perdido (sólo transformado), o de cómo hacer que Einstein quepa en una vidala[3] ...

Estuarios revuelve y hace caber.

[2] Jaime Dávalos, poeta y cantor salteño (Salta, Argentina) que vivió entre 1921-1981 y de quien invito a escuchar sus tonadas y vidalas.

[3] Canción popular propia del norte de Argentina; está compuesta por una cuarteta hexasilábica, y después del primer y tercer verso hay un estribillo en el que se repite la palabra 'vidalitá'; el tema de las coplas es amoroso, y la melodía es melancólica y se canta con guitarra.

Estuarios epistemologa...

Construye una epistemología que nos quiere enteros y no sólo sureños, no sólo positivos, no sólo científicos, no sólo nacionales, no sólo democráticos, no sólo académicos, no sólo religiosos, no sólo individuos, no sólo masa... y que no sólo nos merece sino que nos necesita...

Estuarios demuestra la necesidad de nosotros otros.

Estuarios asegura...

...aventurar el deseo no es suficiente... hay que darle seguridades, porque no es una tarea individual: ni el deseo ni la aventura... eso queda para los que han perdido la voluntad de la alegría, el amor y la pasión... y aquí, todo lo contrario.

Estuarios hace desear.

Estuarios invierte...

Inversión foucaultiana: ¿si la teoría no expresa la práctica sino que ES una práctica, la práctica no expresa la teoría sino ES una teoría?... interesante potencial inversión (en el doble sentido evidente)...

Estuarios ES.

Estuarios es matria, patria y fratria...

Una y otra vez, cuando Europa es noticia (y siempre es noticia para la gran mayoría de los medios de comunicación que tienen siempre un espacio en blanco para siempre hablar de ella, de ellos, contra nosotros), me sale un Juan Gelman de la memoria (el mismo Juan Gelman[4] de siempre, el que siempre dice bien de nuevo lo mismo y tan pertinente)... las fotos de niños, negros, jóvenes, rubios, desplazados, cayendo por cualquier costa, detenidos por las fronteras implacables del capitalismo que conforma la razón de esa Europa que sigue ahí, intacta, en sus más brutales prácticas:

> *"XXV*
>
> *Europa fue la cuna del capitalismo y al niño ése, en la cuna, lo alimentaron con oro y plata del Perú, de México, Bolivia. Millones de americanos tuvieron que morir para engordar al niño, que creció vigoroso, desarrolló lenguas, artes, ciencias, modos de amar y de vivir, más dimensiones de lo humano.*
>
> *¿Quién dijo que la cultura no tiene olor? Paso por Roma, por París, bellísimas. En vía del Corso y Bulmish huelo de pronto a taino devorado por perros andaluces, a orejas de ona mutilado, a azteca deshaciéndose en el lago de Tenochtitlán, a inquita roto en Potosí. A querandí, araucano, congo, carabalí, esclavizados, masacrados.*
>
> *No oles a viejo, Europa.*
>
> *Oles a doble humanidad, la que asesina, la que es asesinada. Pasaron siglos y la belleza de los vencidos pudre tu frente todavía."*[5]

Estuarios recupera músculo propio, combate ética y estéticamente contra la muerte y el olor a doble humanidad.

[4] Juan Gelman, poeta, periodista y comandante guerrillero. Vivió entre 1930-2014. Sus poesías son tan dolorosas como perfectas en una autocrítica vitalmente efectiva para el análisis político de las violencias contemporáneas.

[5] Juan Gelman, el 14-09-1980, en Bajo la lluvia ajena.

Estuarios nombra...

Los intentos de construir Olvido pueden nutrirse de muchas acciones sistemáticas de no nombrar al Otro... sin embargo, insisto, el Olvido sólo es posible por una profunda patología individual definitiva o por una decisión colectiva (social integral) potencialmente reversible... lo demás es mera complicidad con el nuevo/viejo Orden... pero quienes nacimos combatiendo contra la invisibilización ordenada por los Ellos[6] , andamos en zapatillas de goma y saludando lo barato de sus filosofías ...[7]

Estuarios recupera el desorden aparente de lo vital, lo primordial, lo trascendente social.

[6] Los Ellos son macabros personajes de la producción *"El Eternauta"*, hecha por Héctor Oesterheld (escritor argentino que permanece detenido-desaparecido desde el 27 de abril de 1977, junto a sus cuatro hijas mujeres Diana, Estela, Beatriz y Mariana, sus tres yernos y dos de sus cuatro nietos).

[7] *"Filosofía barata y zapatos de goma"*, canción de Carlos Alberto (Charly) García (Moreno), ejecutada con maestría por la formación Serú Girán.

Estuarios certeza...

Es tanta, pero tanta tanta, la información disponible que las certezas dan la vuelta entera y la cuestión es cómo elegir aquella que nos ponga de frente y en marcha hacia procesos de transformación y no de nuevas mansedumbres políticas...

Estuarios es tanto, y no es manso.

Estuarios arma...

En "*Mascaró, el cazador americano*"[8]:

> *"...Quiere decir que en cierta forma hemos estado conspirando todo este tiempo –dijo Oreste, más bien divertido.*
>
> *-En cierta forma no. En todas. El arte es una entera conspiración –dijo el Príncipe-. ¿Acaso no lo sabes? Es su más fuerte atractivo, su más alta misión. Rumbea adelante, madrugón del sujeto humano.*
>
> *(...) después de pasar ustedes por cualquier pueblo de mierda, la gente empezaba a cambiar. (...) Después de que ustedes se marcharan, a la gente le dio por ciertas grandezas. Del almacén mudaron a la escuela. Allí tramaban con el maestro toda clase de locos proyectos. Hasta armaron un tablado, con cortinas y luces y simulacros de papel".*

Estuarios trama simulacros concretos, reales.

[8]*"Mascaró, el cazador americano"*. Novela escrita por Haroldo Conti que nació el 25 de mayo de 1925 en Chacabuco, provincia de Buenos Aires, Argentina... y que está detenido-desaparecido desde el 4 de mayo de 1976... no está muerto (esto para Wikipedia)...

Estuarios desarma...

En 1937, en Guernica, País Vasco, España, se ordenaron las cosas de tal manera que Pablo Picasso sólo tuviera que copiar la barbarie y hacer el cuadro que tantos hoy admiran como obra pictórica sin ver el dolor de las coyunturas cuando se desgajan, el dolor de las madres llorando a sus niños explotados, la locura de los caballos atados haciendo crujir los árboles a los que estaban sujetos, sin recibir la luz de esas pequeñas lamparitas que aún cuelgan en las casas vascas del pobrerío... el Guernica de Picasso es una tela de casi 7,80 metros × casi 3,50 metros que aúna gritos, llantos, sangre y anuncia con precisión quirúrgica la conciencia genocida de quienes poco después perfeccionarían el método hasta hacerlo cenizas, humo, líquidos, calaveras... Dicen que cuando los nazis invadieron París algunos oficiales de esos que todo ejército tiene (cultos de óleos, óperas, mármoles esculpidos, coros e himnos sacros... mucho más genocidas -si la idea fuera posible de cuantificar- que tanto bruto de tropa que sólo alternaba su cotidianidad primordial con la misma mesa de tortura que los señores de lustre y telas planchadas a argón), le pidieron a los cómplices locales visitar al ciudadano Picasso que por entonces vivía en la ciudad "*luz*"... Ahí, dicen, los oficiales quedaron "*francamente*" (la ironía del lenguaje castellano es maquiavélica y rapaz) impresionados cuando vieron una obra que Picasso había realizado por encargo de Josep Renau (Director General de Bellas Artes del Gobierno de la República Española) para exhibirlo en el Pabellón Español durante la Exposición Internacional de París en 1937. Y, siguen diciendo los cronistas de época, que aquellos oficiales en recreo le preguntaron a Pablo: *"¿Cómo ha hecho usted esto?"*, a lo que Picasso respondió *"No, si yo no he hecho nada. Esto lo han hecho ustedes"*. El cuadro era *"el"* Guernica... a 79 años, en este día argentino donde el sol que entra por la ventana conspira con su belleza totalizadora a que nos dediquemos rememorar la violencia con que están dispuestos a ordenar el mundo cada vez que la gente camina libre por las plazas, cada vez que la gente trabaja la huerta para comer el almuerzo en familia, cada vez que los paisanos dialogan en los bares de pueblo, o cuando cualquiera de nosotros empieza a elegir juntarse con otro para hacer de nuestras decisiones, bellezas humanas... Algunos dicen que lo militar es una condición para las guerras y desde ahí se justifica lo que de humano tiene lo bruto... nunca olvidemos que lo civil es, muchas veces, el campo de batalla donde se dirime de verdad la impiedad, la barbarie, los hornos de Auschwitz, la Rosa de Hiroshima...

Estuarios recupera aires que anticipan militancia ancestral por la paz, voluntad activa de respeto y construcción humana.

Estuarios es la imposible certeza que, sin embargo, arma y desarma la memoria como una epistemología que asegura e invierte en nombre de la *matriapatriafratria*.

Eso. No puedo decir más ni menos. Estoy seguro que, si lo dejamos discurrir, haciéndole olitas, empujándolo armónicamente, el futuro de nosotros (comunicadores otros) será mejor.

Abrazo compañero, compañeros y compañeras.

/ Carlos Giordano*

Ciudad de La Plata, Argentina, primavera de 2016

***Carlo Giordano**: Doctor en Comunicación – Licenciado en Comunicación Social – Periodista, Profesor Titular Ordinario – Universidad Nacional de La Plata (UNLP - Argentina). Director del Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICom). Facultad de Periodismo y Comunicación Social – UNLP – 201½019, Director de la Especialización en Docencia Universitaria. UNLP – 2010/2018, Secretario Ejecutivo del Instituto de Investigaciones en Educación Superior (IIES) – UNLP – 2012/2018. Editor de las revistas electrónicas Question/Cuestión. Periodismo y Comunicación (www.question.perio.unlp.edu.ar). FPyCS – UNLP y SNS. Servicio Nacional de Calidad e Inocuidad Agroalimentaria (SENASA). Argentina (http://revistasns.senasa.gob.ar/index.php/sns). Miembro fundador del Instituto MALVINAS de Investigaciones, Desarrollos, Transferencias e Innovaciones Productivas en Políticas Soberanas (IMalvinas) – UNLP. Autor de libros académicos y literarios, documentalista audiovisual. Ex soldado conscripto combatiente en la guerra de Malvinas – integrante del CECIM-La Plata.

Prefacio

A manera de turismo náutico inicial.

Este libro, *Estuarios,* en plural, describe nuestro tránsito investigativo entre las dulces aguas de los ríos y las saladas aguas del mar, y se convierte en la metáfora que hemos decidido usar como una zona de transición que, en tierras tropicales como las nuestras, da origen a los vitales manglares, y por lo tanto es asumido como el lugar de la diversidad. Los estuarios representan un hábitat anfibio, que implican, más allá que adaptarse o morir, participar en los cambios e impulsarlos. Pero, sobre todo, es el área del encuentro que se nutre y se revitaliza a partir de cada momento de construcción consciente de comunidad académica.

Estos Estuarios, entre la Comunicación y el Diseño, son producto del Macroproyecto Complejidades Históricas de la Comunicación y el Diseño en Colombia, propuesto en 2016 por el Grupo de Investigación CODIM de la Escuela de Comunicación y Bellas Artes de la Corporación Unificada Nacional de Educación – CUN, que en tanto macro y proyección transformadora histórica, se ubica desde el horizonte de sentido, en la teoría de la complejidad, los estudios culturales, la poética y la inter y transdisciplinariedad; y desde el punto de vista metodológico, con el anterior faro teórico-conceptual, con un tipo de investigación histórico/hermenéutica que favorece el enfoque cualitativo y su concreción en la aplicación de la estrategia de las historias de vida.

Este proceso, que nos ha de llevar a develar prácticas y saberes de la comunicación y del diseño desde una mirada a las construcciones históricas de la cotidianeidad, refleja la condición humana, en sus flujos de poderes-saberes y verdades, que constituyen determinados modos de subjetivación, de acuerdo con el entrecruzamiento de factores económicos, políticos, sociales y culturales.

Nos interesa en esta publicación dejar de lado los enfoques medio y eurocéntricos para fijarse en el sujeto comunicación-diseño, así como también el sujeto de la comunicación y el diseño. Para ello, se ha asumido como objetivo general comprender las tensiones, campos de fuerza y modos de subjetivación de las prácticas históricas comunicativas y del diseño en Colombia.

El desafío que se nos presenta con esta investigación, en donde se entrecruzan lo disciplinar con lo multidisciplinar y en perspectiva, lo transdisciplinar, tiene que ver con una actitud, una aptitud y un pensamiento epistémico colectivo, en donde se condensan opciones ético/estéticas y políticas dirigidas a la construcción de un conocimiento que aporta a la comprensión del hecho comunicativo y del diseño, como hecho cultural, que a la vez, se mueve en condiciones de posibilidad constituidas en medio de lenguajes que proceden y emergen de sus tensiones y campos de fuerza, y deben posibilitar, inventar, producir otras que recreen, resignifiquen y propongan prácticas históricas de reconocimiento, comprensión y dignificación humana. Como investigadores, no buscamos aquí recoger resultados concretos y hábiles en los procesos investigativos; más bien ponemos en manos de los lectores nuestro devenir como colectivo de investigación, con todo lo que ello implica: aseveraciones, innovaciones, juicios, acervos, intencionalidades, temores, vicios, invenciones, fugas, y, sobre todo, creaciones.

...no buscamos aquí recoger resultados concretos y hábiles en los procesos investigativos; más bien ponemos en manos de los lectores nuestro devenir como colectivo de investigación, con todo lo que ello implica...

Hemos asumido el inicio de este viaje, con una breve descripción de los navegantes, todos miembros del Grupo de Investigación CODIM, y profesores investigadores adscritos a los diferentes programas de la Escuela de Comunicación y Bellas Artes. Posteriormente, el lector encontrará la primera parte del libro, de naturaleza colectiva, donde hemos narrado en siete apartados, los alcances del desafío planteado inicialmente por el Macroproyecto, y que aborda el situarnos en el contexto del trabajo, como sujetos creadores en confluencia con la historia. Después, desde la metáfora del Atlas, describimos cómo a partir de la creación de un mapa conceptual que recoge las iniciativas individuales, los conceptos de comunicación y diseño, se generan bisagras y se acercan los intereses, para luego adentrarnos en una descripción previa de cada uno de los casos de estudio, y su profundidad al momento del encuentro transdisciplinar. Cerramos, con los lugares epistemológicos de dicho encuentro: el lugar de la complejidad, el lugar de los estudios culturales y el lugar de lo poético.

A partir de allí, podríamos decir que encontrarán los hallazgos colectivos de la juntura categorial, en dos momentos: la alegoría cartográfica, un bello artefacto de navegación construido para poder representar y representarnos en el proyecto, diseñado por el lápiz de Javier Ramos, a partir de los aportes de todos los autores y descrito con ironía y humor por Tomás Freites. Y, la aplicación de la metodología participante con rigor, realizada por nuestra asesora Jeannette Plaza Zúñiga, donde apropiamos la geometrización y la matematización, para llegar a cuatro categorías emergentes del proyecto: el transito cultural, la perspectiva integrada, el sujeto emergente y los fundamentos que confluyen en el caos, expresados en diadas teóricas. Al final, los navegantes invitados, podrán leer un divertido glosario, escrito por Luis Ernesto Vásquez y Tomás Freites, que esperamos ayude a no perderse en la interpretación de esta primera parte.

La segunda parte está compuesta por ocho capítulos, organizados por orden alfabético del apellido de los navegantes, y muestra el desarrollo de cada caso a profundidad; se inicia con el capítulo *"La lagartija fue la primera que tocó el tambor. Un análisis complejo de historias sagradas de los pueblos Kankuamo y Kogui de Colombia"*, escrito por Catalina Campuzano y por Jeannette Plaza, sintetiza la apuesta investigativa de las autoras de comprensión profunda acerca de los pueblos originarios de la Sierra Nevada de Santa Marta. Está estructurado amalgamando preguntas como el qué, el para qué y el dónde de la comunicación ancestral, mostrando cómo esta investigación de varios años, actualmente se detiene en la comunicación, donde lo sagrado aparece como pegamento, cosmización de la existencia y se caracteriza por lo invisible y suprahumano, atravesado por la ley de origen, la memoria, el pensamiento y el equilibrio.

El segundo capítulo *"El sujeto y lo que cuenta: construyendo memoria e identidad en Colombia a través de la transmedia"*, elaborado por Tomás Freites explora la transición del relato oral, pasando por el escrito, para llegar a la imagen, en la intensión de recoger memorias de la guerra colombiana. Dicho tránsito se establece como una síntesis comunicativa, que favorece construcciones o reconstrucciones identitarias y de reconocimiento a las víctimas del conflicto.

En el capítulo tercero *"Los habitantes de imágenes: entre la subjetividad y la imagen audiovisual"*, trabajado por Martín Gutiérrez, se van desgranando los conceptos que trabajan a la manera de la lógica filosófica, combinada con una poética personal profundizando la temática desde la relación del sujeto con la tecnología, hasta localizar la expresión del impacto de esta última en el cuerpo. El surgimiento de la imagen extraña vincula la comprensión de la sombra en oriente con el acontecimiento y el instante, para terminar su reflexión con la habitancia de la imagen a partir de los relatos de vida. El reparador de televisores, el artista (del video) y lo mediático, se avizoran en el capítulo como protagonistas de la investigación.

Continua el recorrido náutico el capítulo *"Complejidades de la historia y el diseño - una breve reflexión sobre la creación del monstruo de la moda y la belleza del arte como posible ente transformador de la realidad"* de Andrés López, se aborda la moda como un lenguaje, y al presentar el recorrido histórico del vestuario como protección, ornamento o representación cultural, reivindica su importancia social. Marca, entre otros, el origen en la iglesia de algunas discriminaciones por orientación sexual, así como del ocultar el cuerpo y por ende causar el erotismo del tobillo. También relata el gran cambio en el vestuario que se dio en Europa a partir del teatro, hace una crítica en la asociación de la moda con el mundo como contexto permisivo insensible e inútil, y tilda al consumo como un monstruo. Para cerrar, se centra en la reflexión sobre la relación de la moda con la belleza, otorgándole un importante aliento problemático-social y artístico.

En *"Historias de la radio: caso ACPO - radio Sutatenza"*, capítulo quinto, como parte de la necesaria contextualización de la influencia de la radio en el periodo 1947 - 1990, la autora Aura Mora hace un análisis histórico-político desde el mal llamado 'descubrimiento de América',

pasando por la colonia y deteniéndose en las influencias educativas, para centrarse particularmente en el papel de la iglesia en tales eventos, y cerrar con la reflexión de la configuración global del poder, en el saber y el ser.

El sexto capítulo *"La campana como sujeto sonoro en la candelaria y como mensaje nostálgico desde el campanario"* elaborado por José Javier Ramos, combina temáticas como la nostalgia y la ansiedad, con otras como el silencio, el sonido y el ruido; con poéticas, que permiten situarse en los ámbitos espacio-temporales que aborda. Concreta su autor la campana como sujeto comunicativo, en su existencia como expresión histórica y cultural.

El séptimo *"Diseñar desde la periferia: complejidades históricas del diseño en las prácticas de carácter divergente"* de Alejandro Rivera-Plata, además de hacer un recorrido histórico del diseño y de insistir en las fluctuaciones que éste ha tenido entre lo apolíneo y lo dionisiaco, así como de verlo como un puente entre el arte y la técnica, vuelve la mirada sobre el diseñador como autor y lo vincula con las culturas en sus centros y periferias, para posicionarlo como autogestionado y divergente. Destaca también la resistencia y el consumo como elementos detonantes de nuevas apuestas.

El octavo y último capítulo *"Cultura Zenu: palabra en el tiempo"* a cargo del profesor Luis Ernesto Vásquez, destaca algunos principios de la cultura originaria Zenu como 'el odio a las mentiras', como expresiones comunicativas fundantes. Sorprende el autor al describir desarrollos tecnológicos como los hidráulicos, hechos en tiempos pasados, y desarrolla algunos elementos sobre la historia milenaria. Destaca entre otros, los trabajos del maestro Fals Borda sobre la cultura anfibia, que surge de la interacción de este pueblo con sus nichos de agua y tierra.

Los navegantes

Catalina Campuzano R.
Candidata a Doctora en Comunicación, Magister en Docencia y Licenciada en Lengua Castellana, inglés y francés, ganadora de la Beca Virginia Gutiérrez de Pineda a Jóvenes Investigadores, formada en literatura rusa. Como Decana de la Escuela de Comunicación y Bellas Artes de la CUN, le hace apología al atrevimiento en cuestión de arte y creatividad para la investigación. Para ella es fácil encender faros para iluminar las aguas que recorren los demás. A pesar de despertar cierta aura de severa bibliotecaria soviética, es entusiasta humanista académica que ha hecho de la comunicación, una experiencia de vida.

Tomás Freites
Magister en Escrituras Creativas con énfasis en guión, Comunicador social, Periodista y docente-investigador del programa de Dirección y Producción de Medios Audiovisuales de la CUN. Pone la cuota caribeña en un grupo de rolos, más un mexicano. Aficionado de la literatura y del cine noir, ha sabido usar su imprudente sarcasmo para expresar la investigación académica de una manera distinta. Desvirtuarlo todo con el fin de quedar solo con lo importante. Se sospecha que detrás de todas esas ficciones literarias y cinéfilas, se esconde un costeño corroncho y común, que solo quiere mecerse en su hamaca y dormir.

Martín Kanek Gutiérrez Vásquez
Magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia y Licenciado en Artes Plásticas de la Escuela Superior de Artes Yucatán, docente-investigador del programa de Dirección y Producción de Medios Audiovisuales de la CUN. Un artista sumergido en las densas aguas de la educación audiovisual que consigue señalar los alcances del Arte en todos los procesos humanísticos de los que el grupo de investigación hace partícipe. Cuando no está mordiéndose la barba para potenciar su inteligencia, su voz discurre en lo estético, lo poético y lo filosófico, demostrando que el arte es un instrumento que va más allá de la simple expresión.

Andrés López
Profesional en Diseño de Modas, maestrante en Comunicación, Desarrollo y Cambio Social. Docente-investigador del programa de Diseño de Modas de la CUN. Andrés, un tipo silencioso con un dejo filipino en el rostro, que en su silencio procesa la realidad que lo rodea y la interpreta en términos de juego, ropa e identidad. Como investigador y docente hace que sus apreciaciones reivindiquen el valor de la moda en la academia y sustenta el poder de la imagen como expresión humana y social; da la seguridad de que la moda es arte, no solo gafas de sol de $5,000 y leggings con estampado animal.

Aura Isabel Mora
Doctoranda en Comunicación de la Universidad de la Plata, Magister en Investigación en problemas sociales contemporáneos y postmodernos, Especialista en Educación y Comunicadora Social. Docente-investigadora del programa de Comunicación Social de la CUN. Quien no conoce a Aura podría señalarla injustamente de ser una usurpadora beligerante de Rigoberta Menchú; lo cierto es que su discurso, más allá de un superficial empoderamiento, que resulte políticamente correcto para la opinión pública, resalta el valor de la resistencia, de los sujetos emergentes y del 'reexistir' en sociedades homogenizadas.

Jeannette Plaza
Doctoranda en Comunicación de la Universidad de la Plata, Magister en Investigación Educativa de la Pontificia Universidad Javeriana. Docente Universitaria pre y postgrado en diversas universidades en Colombia y en el extranjero. Asesora del Grupo CODIM, de la Escuela de Comunicación y Bellas Artes de la CUN. Destacada, además, por aplicar las estrategias pedagógicas de Pai Mei, de Kill Bill, dentro del trabajo del grupo, al que anima, con rigor de antaño, a marchar en dirección a nuevos campos de significación. Su mirada, que parece escudriñar el alma de quien observa, es capaz de hacerte dudar, incluso, de tu existencia misma.

Javier Ramos
Diseñador, historiador y gestor cultural que ha dedicado su experiencia profesional a ser docente e investigador. Miembro del programa de Diseño Gráfico de la CUN. Fiel devoto del Sonido, además de dibujar mapas increíbles, demuestra dentro del grupo que la traducción de lenguajes entre campos disciplinarios es posible. Mesurado y sensato interlocutor, disciplinado, pero que no relega de la creatividad y la perspicacia. Conocido en nuestro pequeño bajo mundo como José Luis Campanas.

Alejandro Rivera – Plata
Diseñador gráfico, Especialista en Pedagogía, Maestrando en Diseño, docente universitario y el único investigador del grupo con un look pirata verdaderamente convincente. Miembro del programa de Diseño Gráfico de la CUN. Alejandro se caracteriza por su milimétrica precisión para señalar lo que a todos los demás se nos ha pasado, un observador crítico del asunto investigativo. Su gran aporte fue habernos hecho hablar en primera persona y poner al sujeto creador en el primer plano de los intereses del grupo.

Luis Ernesto Vásquez Alape
Magister en Educación y Licenciado en Filología y Letras de la Pontificia Universidad Javeriana. Docente investigador del programa de Comunicación Social de la CUN. Bien llamado 'líder', maneja a la perfección los tiempos biológicos y anímicos del grupo, casi como nuestro consejero matrimonial, en el sentido de cómo logra cohesionar temas complejos y distantes entre sí. Por su vasta experiencia como investigador y pedagogo, al explorar temas, siempre consigue la profundidad reflexiva. También sabe refrescar acaloradas discusiones teóricas y bajar tensiones, con chistes hueseros y morbosos juegos de palabras.

Primera Parte

Astillero de partida:

Sobre la certeza de la incertidumbre

"Volver a los diecisiete después de vivir un siglo
es como descifrar signos sin ser sabio competente
volver a ser de repente tan frágil como un segundo
volver a sentir profundo como un niño frente a Dios,
eso es lo que siento yo en este instante fecundo"
Violeta Parra

Llegamos sobre la base de unas facultades individuales y de unas demandas institucionales; las primeras tienen que ver con la curiosidad, el asombro, la admiración y el deseo. Las segundas con el compromiso de la universitas, en la dinámica de la educación superior. Cada una de las facultades en mención viene impregnada de una preocupación investigativa propia, motivada desde y por su historia individual/colectiva, académica, profesional; cada uno de los investigadores llega habitando y dejándose habitar por sus cuestionamientos: *"el hombre es un interrogante que camina por el mundo"* (Vásquez, 1996).

La curiosidad en esta primera etapa de encuentro físico y confluencia de preocupaciones, emerge como espíritu de búsqueda, indagación permanente plasmada en la disposición y la escucha, en el compartir, discurrir y debatir cada propuesta que al ser enunciada y develada por su autor abre multiplicidad de portones que conducen de manera admirable, asombrosa e inexorable a nuevos/otros abismos, grutas, horizontes epistémicos. La intervención de cada uno de las integrantes del equipo, es la de apertura a otros universos de conocimiento: el diseño, el arte, la comunicación, la pedagogía, la moda, la investigación.

Se despliegan, entonces, las otras facultades: admiración, asombro, deseo. Se admira lo narrado por el otro, su discurso que contiene una porción de la historia de su disciplina, seducida y apropiada por su hermenéutica, constituida en medio de cruces y tensiones, fluideces y estatismos; diálogos y monólogos de su existir, su ser-estar-hacer público/privado; rutinario/extraordinario. Al fin y al cabo, ad-mirar es acompañar lo que el otro ha mirado, fijar-se en su objeto o sujeto de conocimiento, aquel que ha sido problematizado.

Admirar, es acompañar lo mirado, con todas las sensaciones, emociones y racionalizaciones, lo narrado; el relato que constituye la preocupación investigativa en todos sus componentes heurísticos, hermenéuticos, de doxa y episteme. Anudado a esto se encuentra también la sorpresa, como respuesta sensible sobre el entramado complejo de historia, pensamientos, gestos y sensaciones que configuran al otro.

El asombro... facultad que permite quitar las sombras, acabar con el sofisma de que la sombra es lo verdadero, nos ubica en el campo de lo simbólico, de lo otro que hace presencia detrás de la apariencia, lo que apunta, más allá de los significados, arribando a la resignificación y construcción de los sentidos. Y, solo queda el deseo como facultad sensible que vuelca a la investigación y al investigador a la dimensión humana y de la vida. La investigación no solo es un proceder instrumental, es una condición de existencia frente a la opaca incertidumbre del mundo. Metodología deseante de la cual emergen miradas, afectos o meras palabras que configuran nuevos/otros entramados conceptuales de nuestro ser.

La investigación no solo es un proceder instrumental, es una condición de existencia frente a la opaca incertidumbre del mundo.

El equipo de investigación no se hace en la convocatoria, se configura en el encuentro del desarraigo disciplinar, propiciado en la interacción constante, el fluido y contrafluido de lenguajes, kinética y proxémica de nuestros cuerpos, aquellos que lentamente dan forma al corpus de lo que se investiga, de lo investigado, a través del discurrere, el enunciado producido en el cruce de miradas, palabras y expresiones, cuyo contenido se condensa en la idea, la reflexión, la ocurrencia intelectual, la producción de significados, el desbordamiento sutil y escurrimiento de sentido.

El macroproyecto, no es el anteproyecto, es la comunidad académica, la puesta en común de intereses, necesidades, conocimientos y expectativas y, más allá, de sueños, ilusiones, fantasías...campo de confianza... nuevas territorialidades de esperanza. La comunidad académica son disciplinas, pensamientos, sujetos, cuerpos, sensaciones que se encuentran entre discusiones, bromas, risas y alzadas de manos para configurar un diálogo interdisciplinar del cual emergen categorías que se afirman, se disuelven, se instalan-desinstalan, se legitiman en cada reunión.

El macroproyecto no es, tan solo, una estructura instrumental, es calidez humana que se forja entre discursos entretejidos en el ir y venir de disensos y consensos de contrariedades y contradicciones, provocadas en y desde las racionalidades de la comunicación y el diseño; de nuevas vivencias y experiencias epistémicas, ético/estéticas, autopoiéticas (Maturana & Varela, 2003) que se consolidan en medio de las interacciones; en medio de las ocupaciones y preocupaciones de la indagación científica desde las ciencias humanas y sociales, en dinámica y proyección de las ciencias de la vida; narramos y nos narramos en cada enunciación plantada en el filo del despliegue infinito de la vida y del encuadre institucional. Nos encontramos en el territorio propio de mi historia, desde el ser ahí, con los otros, con lo otro y con nuestro andamiaje corporal-teórico/conceptual que nos legitima como aptos para la academia y los aportes investigativos.

Estas dinámicas de acción comunicativa provenientes de los microrrelatos, la microhistoria, prácticas y saberes, de cada uno de los investigadores, forjan la narrativa colectiva de la investigación ***"Complejidades históricas de la comunicación y el diseño en Colombia";*** se propone, así, el macroproyecto como una nueva gramática y sintáctica epistémica que, en su propio devenir, plasma a la vez que recupera, algunos hilos y entretejidos de complejidad histórica de lo múltiple y lo diverso, opción por lo pluriversal, en lugar de lo unidimensional y por el rescate de lo particular-circunstancial en óptica universal, para traducir lo rutinario en acontecimiento.

La complejidad histórica procedente y emergente de la polifonía, multiplicidad de voces de los integrantes del grupo, se condensan en sus intervenciones vitales y disciplinares. Las primeras, manifiestas en sus historias de vida, las que devienen y las que brotan en los juegos de lenguaje, las enunciaciones del presente. Las segundas, en los aconteceres, fluidos de cada uno de los

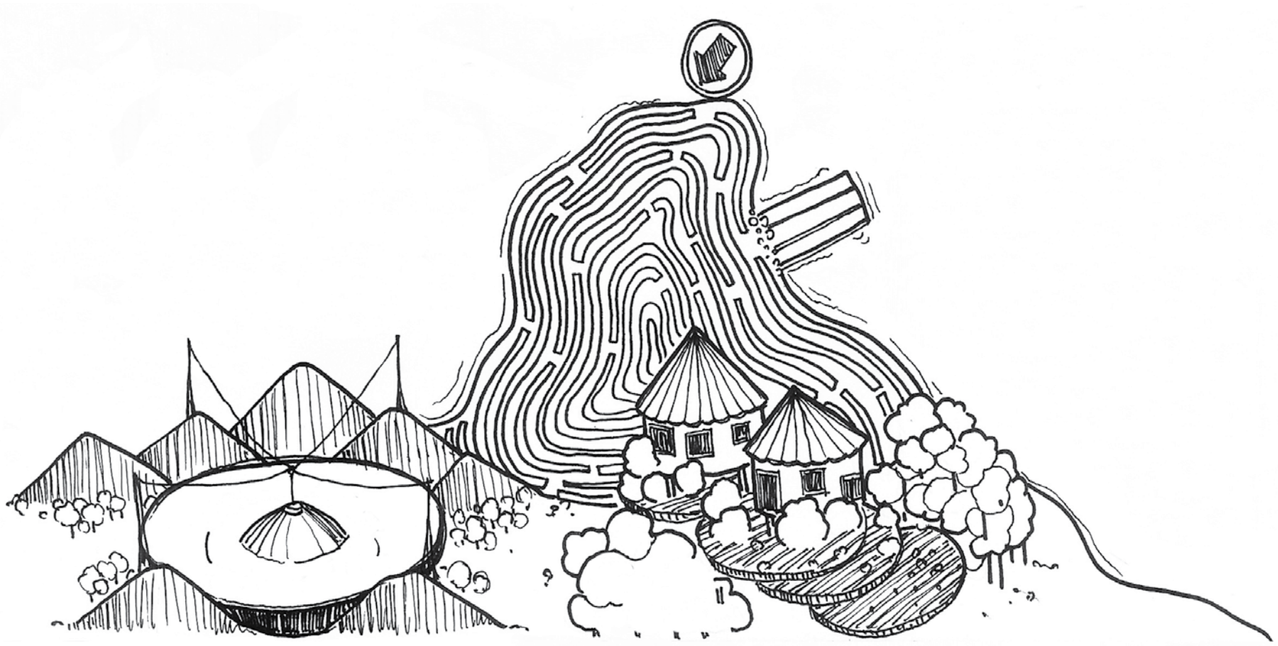
campos disciplinares de conocimiento que nos enmarcan y dirigen en procederes instrumentales, técnicos y conceptuales. Las dos constituyen nuestro lenguaje y, con este, la presencia fronteriza en el ámbito epistémico y de compromiso con la historia *"en los límites de tú lenguaje están los límites de tu mundo"*. (Wittgenstein, 2010).

La historia de vida, anamnesis evocativa, sensación, percepción; comprensión y transformación existencial, en proceso de reflexividad sobre el sí mismo que devela las formas de aprehensión y transformación del mundo, de acuerdo con las mediaciones semióticas, heterogeneidad/homogeneidad de lenguajes, acciones prácticas que han trazado los derroteros de su ser y tiempo- saber y espacio- indeterminación e historia. Las enunciaciones que constituyen la historia presente, expresadas en el chiste, la ironía, la explosión de carcajadas o las sutiles sonrisas, el susurro inconforme y los silencios abrazados en el ser y estar de los debates y/o las exposiciones. La mesa de reunión, que nos une en la distancia, se transforma en un campo de devenires epistémicos, afectivos y corporales, que obligan a los partícipes a asomarse en la imagen abismal del otro, en el terreno de la incertidumbre en donde las facultades de curiosidad, admiración, asombro y deseo se convierten en gestos humanos de emergencia por conocer lo desconocido; volver al instante fecundo del saber que configura nuestro territorio investigativo.

El macroproyecto no es, tan solo, una estructura instrumental, es calidez humana que se forja entre discursos entretejidos en el ir y venir de disensos y consensos, de contrariedades y contradicciones, provocadas en y desde las racionalidades de la comunicación y el diseño

De otra parte, el encuentro, en la configuración del campo, la esfera investigativa de ***"Complejidades históricas de la comunicación y el diseño en Colombia"***, se aborda en diálogo con lo vital de todos los integrantes del macroproyecto, desde el diseño situado, de Alejandro; la comunicación de lo sagrado, de Jeannette y Catalina; el papel de las mujeres en la radio, de Aura; los lenguajes del vestido y la moda, de Andrés; el devenir del texto a la imagen, de Tomas; los extrañamientos comunicativos, de Martín; las nostalgias y las bisagras, de Javier; y el traslape de cosmovisión y racionalidades en la presencia de la comunidad Zenú, de Luís Ernesto.

Es en este constante discurrir, en donde nos constituimos como equipo en cultivo, hecho y práctica colectiva de comunicación, comunidad académica; círculo de reflexión, círculo de cultura académica; en palabra que se inscribe en el tiempo.



Coordenadas naúticas de lo complejo:

El entretejido

Desde el punto de vista metódico en el macroproyecto "Complejidades de la historia de la comunicación y el diseño en Colombia", la construcción del conocimiento comienza con la contemplación, prosigue con la interpretación/comprensión de lo contemplado y se proyecta en y con la conceptualización de las vivencias y experiencias contenidas en medio de la conversación y el diálogo propiciados en la interacción colectiva del equipo de trabajo.

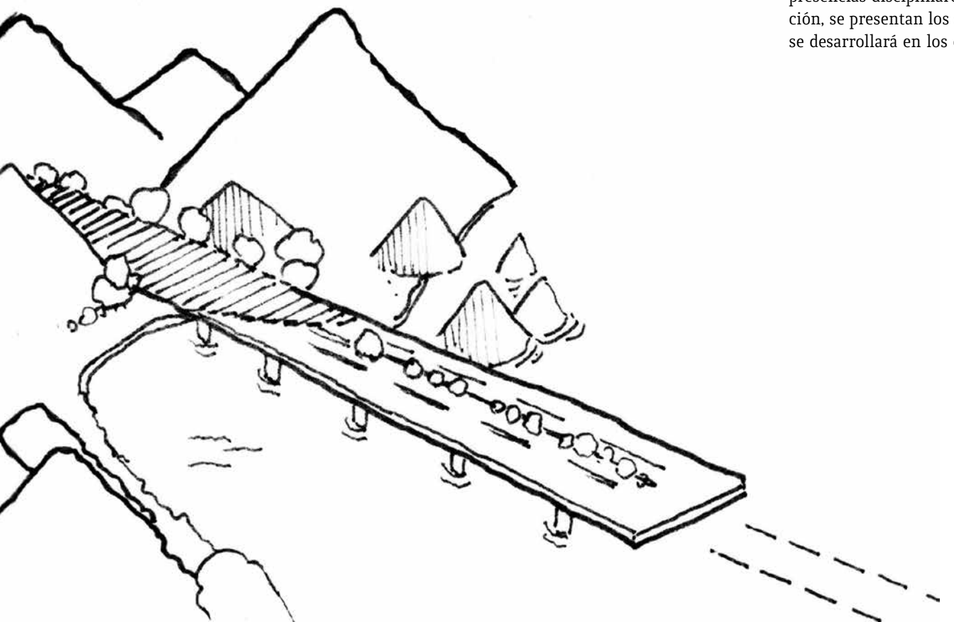
Como la contemplación exige habitar y ser habitado, dejar-se habitar por los conocimientos de los demás, por las circunstancias y las ocurrencias epistémicas que surgen en las discusiones y por el bagaje con el que llegan todos y cada uno de los integrantes del grupo, solamente cuando nos permitimos y nos dejamos habitar podemos interpretar comprensivamente, es decir podemos transgredir el ámbito de los significados y adentrarnos en el campo de la construcción de sentidos a partir del dar el paso del mundo de lo desconocido al de lo conocido, para posteriormente correlacionarlo en dinámica interdisciplinaria y resignificarlo, reconceptualizarlo.

El primer punto de encuentro de la comunidad académica que forja el presente grupo de investigación, se da en el documento inicial producto de la discusión entre Catalina Campuzano, Jeannette Plaza y Aura Mora titulado Historia de la comunicación y el diseño desde la perspectiva de historias de vida. En este se resalta que el macroproyecto no se centrará en la historia episódica, la oficial, la de los grandes héroes, monumentos o, como lo mencionaba el profesor Freites, la historia con mayúscula, sino que partirá de las historias de vida, aquellas entretejidas en la vida cotidiana y centrada en los relatos de aquellos sujetos que han sido invisibilizados.

El documento invita a mirar la historia desde sus complejidades y las interacciones culturales que se dan en la comunicación y el diseño en Colombia, a partir de juegos de poder y dinámicas hegemónicas y contrahegemónicas que se gestan en la cotidianidad.

De manera concreta, el documento plantea cuatro premisas básicas: 1) La complejidad de la historia, 2) sus relaciones de poder hegemónicas que invisibilizan prácticas; 3) el problema hay que abordarlo desde una

El documento invita a mirar la historia desde sus complejidades y las interacciones culturales que se dan en la comunicación y el diseño en Colombia, a partir de juegos de poder y dinámicas hegemónicas y contrahegemónicas que se gestan en la cotidianidad.



perspectiva cultural, 4) El desafío: Posibilitar procesos de visibilización de aquellas prácticas de comunicación y diseño que han sido invisibilizadas.

A partir de los anteriores aspectos se propone como horizonte de sentido, abordar el ámbito de la complejidad histórica desde la perspectiva de los modos de subjetivación, en trabajo inter y multidisciplinar, en aras de lograr la constitución de categorías transdisciplinares a través de una mirada poética y de estudios culturales.

La arquitectura investigativa, montada en los aspectos anteriormente expuestos junto con los elementos de discusión emergentes en este primer momento del proceso, convocan al grupo a asumir la construcción cartográfica, tanto del horizonte desde donde se abordará la propuesta (complejidad histórica, cultura, interdisciplinariedad y poética), como de todas y cada una de las presencias disciplinares del macroproyecto. A continuación, se presentan los diferentes mapas cuyo argumento se desarrollará en los capítulos de este libro.

Atlas:

Continentes de la complejidad y el deseo en la comunicación y el diseño

"Sin un plano ¿cómo recorrer la ciudad?
Nos hemos extraviado en la montaña, o en el mar,
a veces incluso en la carretera, sin guía
¿Dónde estamos y qué hacemos? Si, ¿por dónde ir? ¿Para ir a dónde?
Colección de mapas útiles para localizar nuestros movimientos,
un mapa nos ayuda a responder a estas cuestiones de lugar.
Si nos hemos perdido, nos encontramos gracias a él."
Michel Serres,1994

Habitualmente se determina desde una perspectiva tradicional que la relación entre la comunicación y el diseño es distante, la primera se inclina hacia la antropología, la sociología o el periodismo, mientras que el segundo tiene mayor cercanía con la arquitectura y las artes visuales. Por tanto, surge la oportunidad, en este proyecto de investigación, de reunir estas dos disciplinas que son ajenas y desconocidas entre ellas, pero, a su vez se terminan influyendo en pro de la construcción de un proyecto en común.

En el grupo de investigación nos encontramos con personas cargadas de experiencias y conocimientos distintos sobre los mundos de la comunicación y el diseño, permitiendo la configuración de experiencias transdisciplinares que se abordan desde la comunicación y se gestan en los espacios de discusión dados hasta el momento. En dichos diálogos surgen temas o problemáticas que atraviesan a varias disciplinas que conforman al grupo de investigación, por lo tanto, el quehacer se da en la búsqueda de encuentros y reconocimientos de las influencias entre los microproyectos que integran al macroproyecto "Complejidades históricas de la comunicación y diseño en Colombia", el cual tiene como premisa el estudio de caso específicos, a partir de la estrategia investigativa de historias de vidas.

Con la necesidad colectiva de entablar puntos de encuentro, los cuales no todos se pueden representar a través de la palabra escrita o hablada, se propone como primer ejercicio la realización de un mapa conceptual que da cuenta, desde las visiones distantes de cada disciplina, los puntos de contacto de cada proyecto y los intereses personales y teóricos de cada uno de los investigadores.

Para la propuesta, se trazan en cada esquina de la hoja los ejes principales que afectan al macroproyecto: La comunicación y el diseño. En la explicación de los mapas iniciamos en la esquina superior izquierda, la cual corresponde a 'La comunicación', que permite la convivencia de diferentes tipos de saberes y sujetos, materia oscura que unifica el cosmos interdisciplinario, bisagra que permite la movilidad de los conocimientos

propios con los otros. En estas bisagras comunicativas se desenvuelven los diálogos, se gestan las interacciones entre los temas de este proyecto transdisciplinar.

Como segundo eje se ubica 'El diseño', que para su análisis y estudio lo seccionamos en cuatro caras, las cuales determinan las zonas de un posible territorio tentativo. Entonces encontramos que dichas caras son: el arte, la cultura, la tecnología y el mercado. El tercer eje es el ser humano, que se ubica en el centro del modelo, ya que a través de él se gestan los relatos y las historias de vida. Por último, dichos ejes tienen la función de ver hacia el individuo investigador, es decir, la construcción de un modelo que se gesta en lo macro para una proyección hacia lo micro, a los 'Intereses Personales' de cada sujeto investigador. Estos se pueden dividir en tres áreas: profesión, oficio y afición; los cuales develan los intereses académicos, la curiosidad, experiencias vividas y gustos que atraviesan al sujeto investigador.

En perspectiva, lo hasta ahora descrito se transforma en una especie de instructivo en el cual se puede "armar" el modelo del cual surge un prisma que puede funcionar en diferentes áreas de conocimientos: una herramienta epistémica, que permite llegar a la transdisciplina. En su mecanismo se da la articulación de los ejes mencionados, el eje del ser humano, se sitúa en la base del prisma y que interactúa con las cuatro facetas propuestas desde 'El diseño', para su movilidad y articulación se necesita de las bisagras de 'La comunicación', permitiendo vincular el diseño con la dimensión humana. Por tanto, los 'Intereses Particulares' que estructuran a cada sujeto investigador nos permiten otorgar definiciones espacio-temporales que develen las singularidades de cada historia de vida que se indagara.

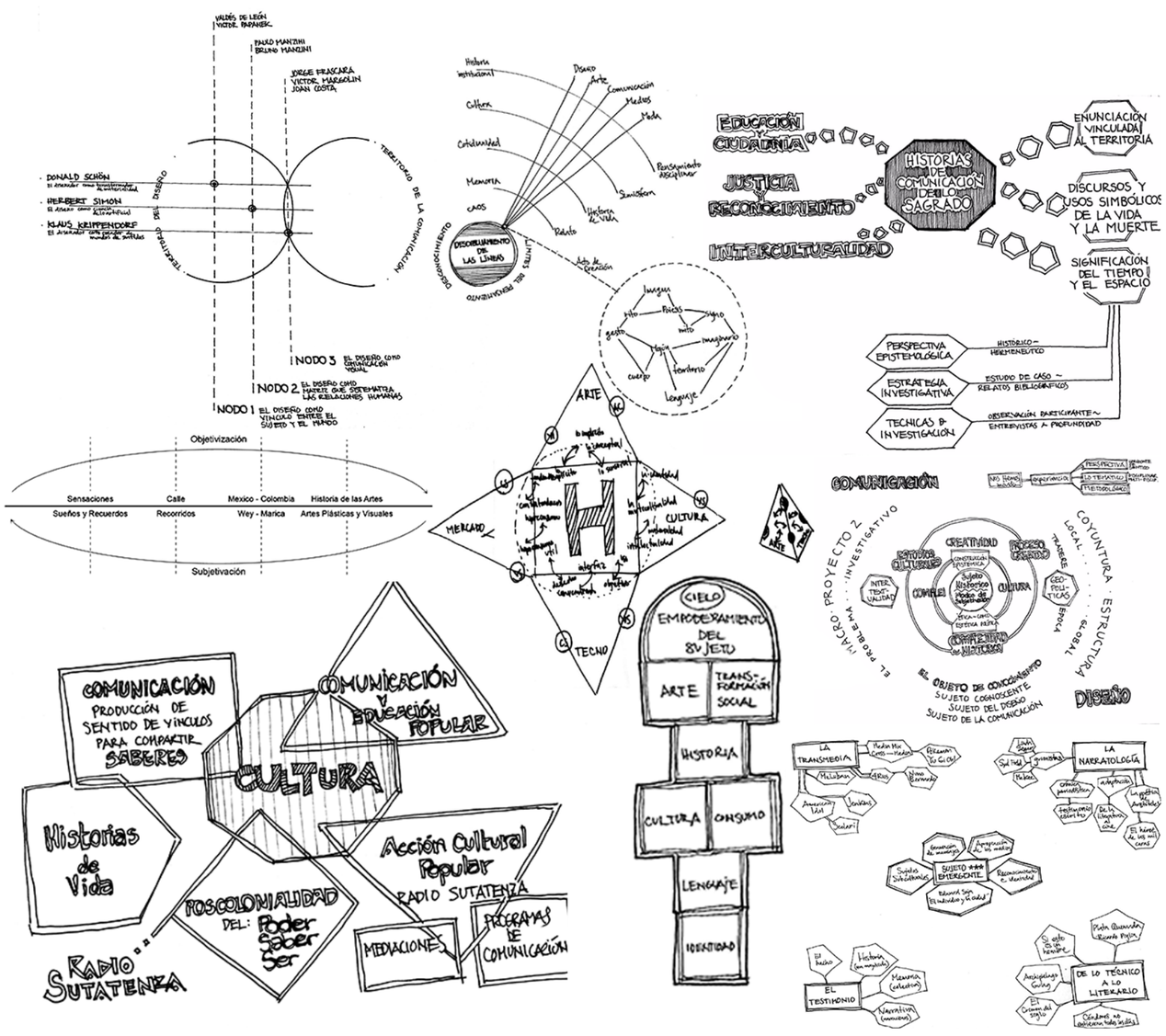
Este modelo prismático por sí solo se convierte en un diamante conceptual, un objeto bello en la mente, él necesita de la interacción de propuestas para que su mecanismo investigativo se exprese, tenga vida y permita obtener resultados visibles, medibles y transmisibles en historias y estudios.

Con la necesidad colectiva de entablar puntos de encuentro, ..., se propone como primer ejercicio la realización de un mapa conceptual que da cuenta, desde las visiones distantes de cada disciplina, los puntos de contacto de cada proyecto y los intereses personales y teóricos de cada uno de los investigadores.

Atlas desplegado y develado uno a uno

En este Atlas, cada autor despliega la metodología de investigación que ha sido encuentro con los sujetos de estudio, de tal manera que se identifica en su trasegar investigativo con el que siendo otro, provoca cercanías cualitativas para comprenderse y comprender aquellas historias que le son propicias a cada caso.

Así, entre la objetivación y la subjetivación se mueven las líneas de este apartado hacia la categorización y el camino de encuentro con los hallazgos preliminares, buceando entre archivos, o contextualizando el foco para marcar espacio-temporalmente el horizonte de sentido de las investigaciones. Entonces, preguntas, fuentes e instrumentos se tejen en cíclos alternos con las categorías tanto emergentes como consolidadas de los diversos campos abordados por los investigadores. Entre los sonidos, las imágenes, las culturas, el diseño, la creación y los poderes; las transiciones ocurren para dar lugar a la creación de escritos que dan cuenta del cómo se ha ido construyendo la inter y transdisciplinariedad en esta compleja investigación.



El caso de las historias de comunicación ancestral presenta como recorridos preliminares tres periodos: el primero (2005-2012) consistió en la exploración de los componentes ético-políticos de la educación, y en la búsqueda y sistematización de la educación originaria trabajada con los pueblos Kankuamo y Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta, Muisca del resguardo de Cota, Embera Sihapidara del Chocó, Sicuani de los Llanos Orientales e Inga del Putumayo.

El segundo (2010-2011), en la misma vía del anterior, donde se profundizaron las categorías de justicia y reconocimiento: el equilibrio, equivalente a la justicia se busca como sincronía con el cosmos y con todos los seres existentes: la naturaleza vegetal, las piedras, el sol, la tierra e incluye a los animales y a los humanos. El castigo por acciones desequilibrantes no está dado por los hombres, es más una reacción de la Madre Tierra. El ejercicio actual de la justicia frente a las faltas, está atravesado por las relaciones de poder con los gobiernos central y municipal, las organizaciones armadas legales e ilegales y los intereses económicos de emporios multinacionales y de intermediarios en el mercadeo, por los recursos: uranio, agua (en la sierra nacen 97 ríos del país, se están construyendo 4 represas), paisajes (mega proyecto turístico) y de producción agrícola.

Por su parte, el reconocimiento de los pueblos originarios en Colombia, visto desde lo económico y desde lo cultural, ha tenido cambios a partir de la constitución de 1991, como está ocurriendo de manera generalizada en los países de América Latina. En relación con el reconocimiento económico se encuentra que fueron titulados parte de los territorios ancestrales y en las políticas públicas se empiezan a hacer esfuerzos por la inclusión, como ampliación de la cobertura educativa en la educación superior. Sin embargo, las normativas no se operacionalizan suficientemente en el momento en que las diferencias no son manejadas como tales.

El tercer periodo (2012-2015), que permitió la generación de la Propuesta de educación intercultural, y que reúne 34 aplicaciones en diferentes campos del conocimiento, articula los hallazgos del primer periodo, parti-

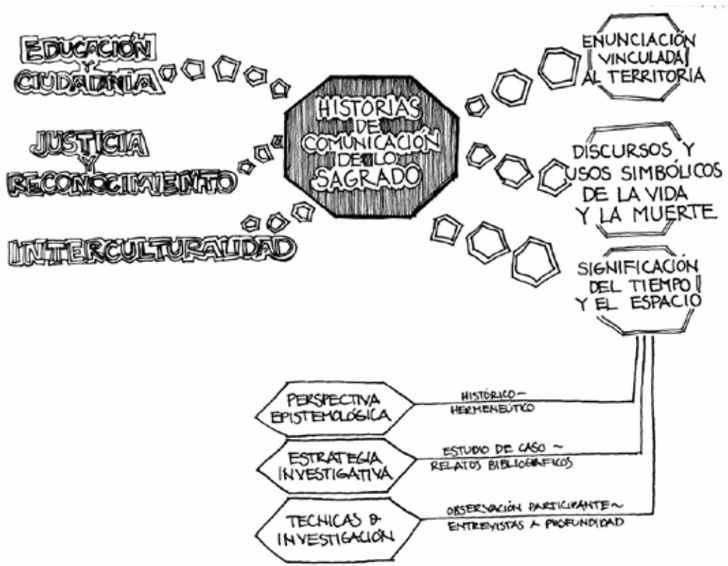
1. Historias de la comunicación ancestral

/ Jeannette Plaza Zúñiga y Catalina Campuzano R.

cularmente el estilo de educación originaria, la investigación acción participativa, la educación política, la asignatura objeto de la aplicación, lo anterior articulado a ejes de interculturalidad. Permite construcciones epistémicas conformes a la educación originaria, que consiste en la construcción de pueblo y en hacer el camino. La pretensión dinámica busca cimentar la reflexión y el hacer de acuerdo a las preferencias e intereses de los miembros de la comunidad académica participante de los trabajos de aula.

Como fruto alimentado por el interés investigativo y por los hallazgos de estos tres periodos emerge la comunicación de lo sagrado, como un núcleo vinculante y permanente de las dinámicas propias de la vida cotidiana y trascendental de los pueblos con los que se ha trabajado, retomando la interculturalidad, como práctica investigativa, que no puede concebirse como un evento neutro, aséptico, centrado en la dimensión técnico-instrumental de búsqueda de la verdad o comprobación de tesis generalizantes.

Se constituye este proyecto, como posible ejercicio colectivo de creación de nuevas realidades en lo público, pues los contextos actuales de intercambios y transformaciones culturales permanentes, exigen espacios investigativos donde los diferentes actores sociales puedan, por una parte, expresar, compartir y complementar sus experiencias de subjetivación y sus concepciones del mundo; y por otra, plantear interrogantes sobre las propias concepciones, nociones y acciones de y frente al otro o los otros, alejándose de la dualidad unidireccional nosotros —› ellos.



2. El sujeto transmediatico

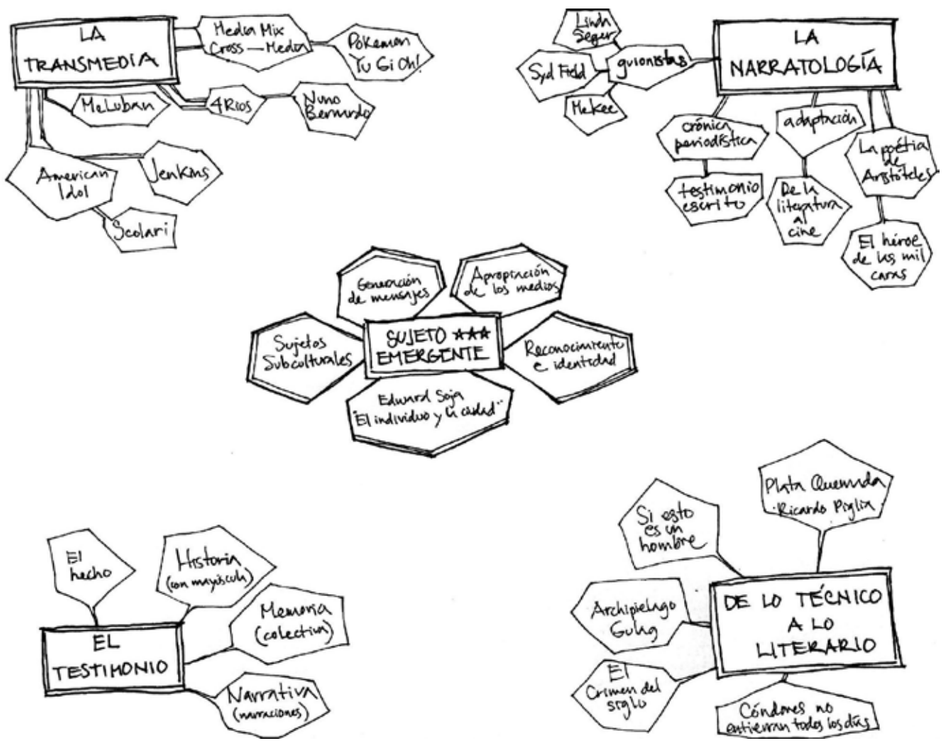
/ Tomás Freites

Al escribir me enfrento con la blancura del papel, el vacío total de la hoja; como primer gesto ubico el problema que motiva la presente investigación en el centro del vacío, al cual llamare *'el sujeto emergente'*, y que define al grupo de personas relegadas socialmente; sujetos sin voz en los medios, minorías catalogadas ante la masificación hegemónica, sujetos que ven desde otros lugares nuestra ciudad y nuestra sociedad, personas que estén viendo nuestro entorno desde otro punto de vista.

En su taxonomía, *'el sujeto emergente'* se conforma por cuatro categorías ubicadas en cada esquina, pilares que van definiendo el inicio de un marco conceptual, estos son: el testimonio, de lo técnico a lo literario, la narratología y la transmedia. Ya en su distribución espacial cada pilar ofrece un sustento teórico e instrumental al proyecto; en primer momento *'el testimonio'* surge como una metodología de investigación que engloba a las historias de vida de los sujetos emergentes, con el objetivo de que ellos puedan narrar sin tapujos la experiencia que tienen con la ciudad que habitan. Después de la recolección, sigue la categoría que se enfoca en los tránsitos mediáticos de los relatos, es decir, la transición de una experiencia de vida a un enunciado científico como son los trabajos periodísticos o criminalísticos, y que en su devenir aterrizan al campo de lo literario; por tal esta categoría la nombro *'de lo técnico a lo literario'*.

La siguiente categoría *'La narratología'* se enfoca en el proceso estructural donde las palabras y las narraciones escritas se transforman en imágenes en movimiento, este pilar soporta el carácter narrativo de las historias que surgen de los testimonios. Por último, se encuentra *'la transmedia'*, teoría que aboga por la búsqueda de diversas plataformas en las cuales se cuenta la historia, este pilar hace hincapié en la recepción del relato estructurado hacia los medios audiovisuales, donde adquiere un permeo interdisciplinario que constituye el cine, la televisión, la animación y demás soportes audiovisuales activos en este momento.

El mapa anteriormente descrito busca develar la configuración de narrativas, que surgen desde el testimonio oral, su transición al texto escrito como cuentos o crónicas, para luego devenir en la estructura narrativa de las imágenes en movimiento. A partir de la transmedia se permite la apertura de plataformas audiovisuales para la circulación de historias no contadas, y por tanto de miradas no vistas por los demás.



3. Ser línea

/ Martín Kanek Gutiérrez Vásquez

En mi proceder investigativo no puedo dejar de lado mi experiencia como artista y las diversas expresiones disciplinares del arte, como el dibujo, ya que se vuelven parte fundamental de la mirada de uno. Entonces el dibujo se concibe como un instrumento sensible y cognitivo que hace parte integral de la configuración de la realidad en la que me desenvuelvo. Actos cotidianos que se desarrollan en la vida empiezan a concebirse como dibujos, el caminar se transforma en la acción de trazar líneas temporales sobre espacios determinados. El dibujar me permite crear imágenes, diagramas o garabatos en los cuales representar mi proceder investigativo.

En el diagrama conceptual que propongo, el yo-investigador deviene en una línea temporal dibujada sobre un espacio, que, en su origen su extensión es infinita y en su trazo, configura un horizonte sobre el vacío del espacio. En su movimiento de proyección observo dos fuerzas contrarias a las que denomino: subjetivación y objetivación. Cabe aclarar que dicha tensión de elementos contrarios, no son elementos espaciales, más bien son temporales ya que permiten la dirección y el movimiento del sujeto, estos dos procesos se relacionan, por un lado, a una mirada que busca enmarcar al sujeto y al mundo en un objeto de estudio y, por otro lado, a una mirada que desmarca al sujeto y al mundo para dilucidar la complejidad que los constituye.

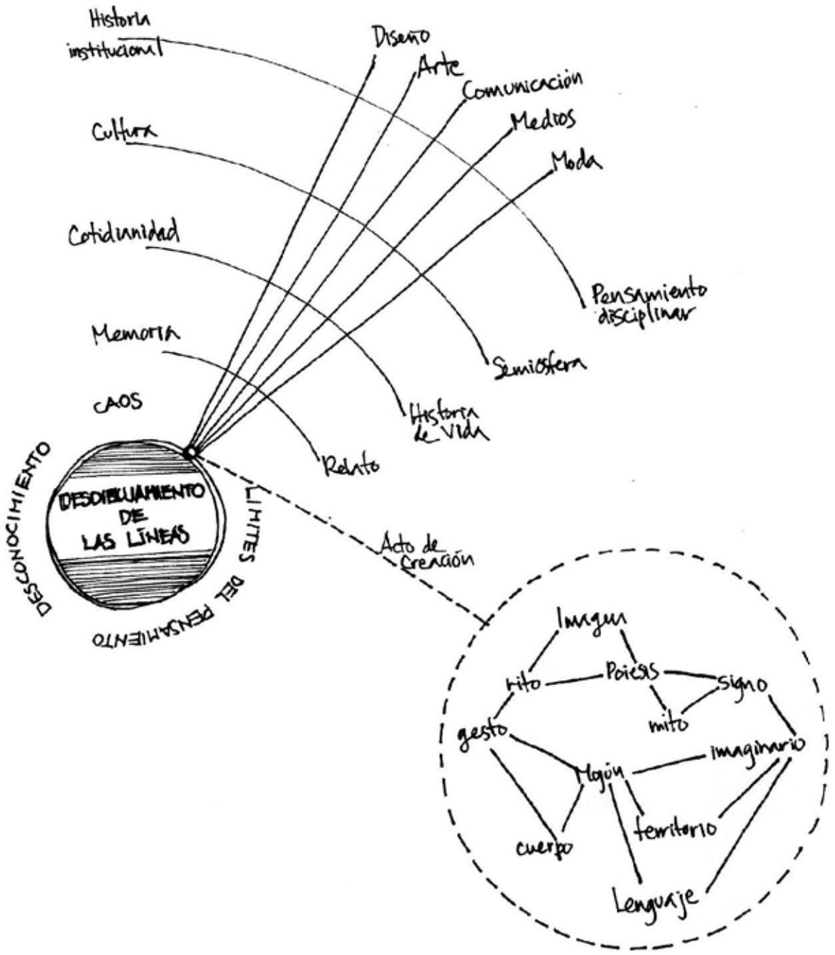
Entre la subjetivación y objetivación se despliega una red de categorías que entrecruzan mi trazo existencial: memoria-relato, cotidianidad-historia de vida, cultura-semiosfera e historia institucional-pensamiento disciplinar. En ese vaivén conceptual puedo ubicar más cerca al proceso de subjetivación la categoría de memoria-relato y en contra partida a la categoría de historia institucional-pensamiento disciplinar más cercano al proceso de objetivación, y en su intermedio se ubican la cotidianidad-historia de vida, cultura-semiosfera como elementos que permiten la transición de lo subjetivo a lo objetivo y viceversa. Para continuar con este dibujo conceptual tengo la necesidad de ponerme como ejemplo, devenir en línea para que el planteamiento conceptual que pretendo realizar se ponga en funcionamiento, aunque la tarea de verse a uno mismo es difícil por ser uno mismo un inte-

rrogante que muta en el tiempo, es tratar de agarrar el humo de un cigarro que se escapa entre los dedos. Pero en pro de no dispersarme en las imágenes, las categorías aterrizadas en mí quedarían de la siguiente manera:

Ya diagramado, se puede observar desde la objetivación a la subjetivación, la Historia de las Artes - Artes plásticas y visuales quedaría en la dimensión de Historia Institucional-Pensamiento disciplinar, por ser la disciplina que me permite abordar el mundo, es mi profesión y mi oficio, el cartón que me entregaron al finalizar mi carrera universitaria y el cual me define como un sujeto productivo en la sociedad. El siguiente nivel México-Colombia son los territorios culturales en los que habito, siendo representados por dos palabras que tienen la misma función de mencionar al otro sin la necesidad de llamarlo por su nombre: *Wey* en México y *Marica* en Colombia. Llegando a terrenos de la cotidianidad, donde la Calle es el lugar donde se gestan mis recorridos y la cultura se expresa en la vida diaria; dimensión de los encuentros azarosos de una ciudad, al final un camino nunca se recorre dos veces. Por último, me encuentro en las zonas evanescentes de las sensaciones, sueños y recuerdos corporeizados en imágenes instantáneas que nos asaltan cuando nuestra conciencia, despistada o dormida, se percata de las dimensiones escondidas en la cotidianidad, sensación de la materia o materia sensible de la cual estamos compuestos.

Pero ¿A dónde nos lleva la subjetivación y la objetivación?, ¿qué existe después de la categoría de *'Memoria-Relato'* e *'Historia Institucional-Pensamiento disciplinar'*? En mi proceder puedo visualizar que el proceso de objetivación nos lleva a un cúmulo de saberes y técnicas disciplinares con las cuales se relacionan, la configuración de un universo con el cual nos definimos, archivos en los cuales reiteramos nuestros lenguajes, terreno de institucionalización de mitos, formación de símbolos patrios, repetición del conocimiento.

Entonces el proceso de subjetivación nos desplaza hacia un acontecimiento singular: el acto de creación, lugar fronterizo con lo desconocido, con el caos innombrable, límite de nuestro pensamiento. En ese instante de creación, las disciplinas, las palabras y los signos se vuelven a dibujar en gestos corporales, ritos, mitos, mojones, magia, imágenes, territorios, poiesis, existencia y resistencia; espacio interdisciplinario en donde el diseño gráfico, la comunicación, la moda, los lenguajes audiovisuales, la pedagogía y el arte se encuentran en este filo de lo impensable. Lugar en el cual el investigador deja de ser su disciplina para ser algo más y en su retorno nos trae categorías emergentes que re-significan lo archivado, nuevas constelaciones epistémicas en el firmamento del universo conocido.



4. Aprender a investigar la moda

/ Andrés López Galeano

¿Cuáles son los im-pulsos, las emociones, las racionalizaciones y experiencias que conducen a sentir el juego como el proceso investigativo para *"aprender a investigar la moda"* ?, Un reto fundamental: mi cualificación personal, académica y pedagógica con sus requerimientos epistémicos y la exigencia del ser docente.

En relación con lo anterior, la respuesta se teje en el entrecruzamiento de diversas vivencias y experiencias que, en primer lugar, constituyen el miedo, la depresión, la duda, el terror y el respeto hacia el ámbito de lo académico, de lo teórico y de los obstáculos epistemológicos y, en segundo lugar, los cuestionamientos que me surgen y la experiencia como docente que me han conducido a la emancipación de las anteriores emociones, dadas las apreciaciones gratificantes de mis estudiantes.

Las emociones, impulsos y racionalizaciones se han constituido en el devenir de mi existencia, alimentada por los múltiples lenguajes familiares, sociales, del sistema educativo a partir de referentes concretos como el del *"profesor cuchilla"* o aquel que afirma que el único conocimiento válido es el especializado y que este está en manos de *"los sabios"*, de *"los intocables"*; que el mundo de los académicos se divide entre *"los que saben y los ignorantes"*.

De otra parte, he asumido el problema de los obstáculos epistemológicos, como un desafío a sumergirme y enriquecerme con los lenguajes y metalenguajes de la investigación para enriquecerme como persona, docente e investigador y, a partir de esto soñar nuevas formas de inspiración para crear sentidos y productos de moda para desde allí motivar a otros a hacer lo mismo.

Son las reflexiones propiciadas por los anteriores aspectos las que me sacan de la comodidad, el confort e el estancamiento y me conducen a preguntarme por propuestas que me conduzcan, de manera concreta a desbloquearme, al tiempo que ha desbloquear mis compromisos, es entonces cuando aparecen en forma de escape las palabras *"lúdico y divertido"*. Estas se manifiestan como acciones y actividades voluntarias que se deben realizar bajo límites fijos de tiempo y lugar, deben existir reglas claras y libremente consentidas, pero absolutamente imperiosas, previstas de un fin en sí, acompañada de una sensación de tensión y de júbilo, y de la conciencia de ser de otro modo que en la vida real. (Cañeque, 1993).

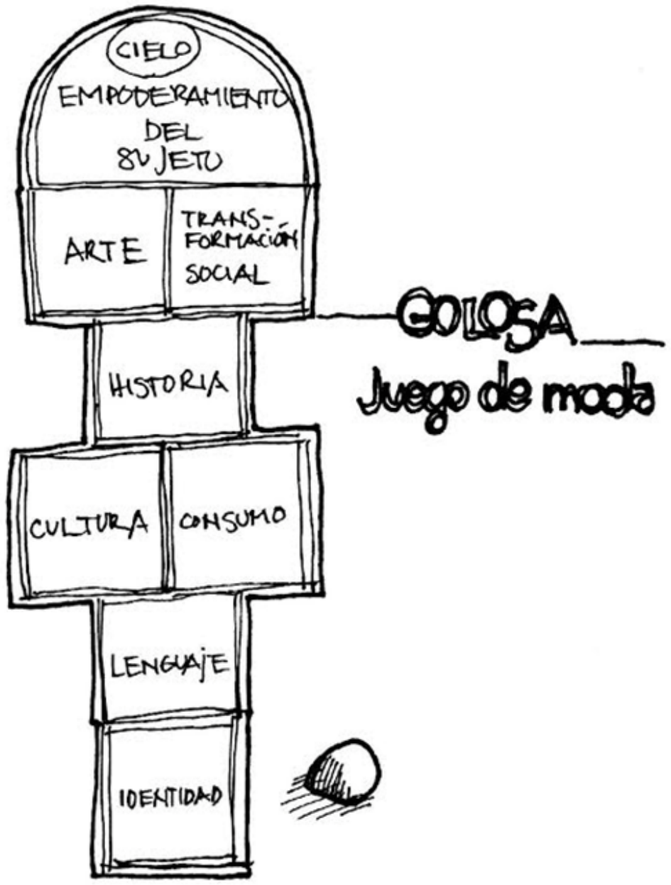
El juego a plantear deberá evidenciar el proceso de investigación y además servir como una herramienta lúdica que ayude a buscar formas más familiares, de concebir el proyecto. Winnicott (1971) habla acerca del juego y este *"...Consideró el juego como una actividad central de estos procesos (procesos que llevan a la construcción del ser humano ...El jugar tiene un lugar y un tiempo...No se encuentra 'adentro' ...tampoco está 'afuera', jugar es hacer... Es bueno recordar siempre que el juego es por sí mismo una 'terapia'. En él, y quizás solo en él, el niño o el adulto están en libertad de ser creadores"* (Cañeque, 1993, pp. 4-5).

Desde la posición de creador, la intriga y el miedo cursan nuevamente la mente. ¿Se va perdiendo aquello que es familiar, el pánico se instala, las ideas se contaminan, como volver a lo reconocible, a lo tangible? El juego debe ser universal (Universal desde las propias costumbres y creencias). Las características del juego como categorías emergen y empiezan a forjar una forma, una estructura, aparece un tablero, contiene casillas que dan una dirección, ínsita a caminar, a desplazarse, a adaptarse, a jugar con el miedo de la incertidumbre por medio del movimiento y extrañamente este supuesto tablero de creador vuelve al punto de partida, como enunciando que no existe un final, solo un recorrido y el constantemente volver a pisar los pasos propios y de otros. ¿Qué imagen aparece entre lo incierto, el miedo y lo infantil del primer juego?

El tablero, aun sin forma ni enunciado emerge como una idea que no deberá tener muchas reglas, con el fin de evitar el pánico. De tenerlas, deberán ser sencillas, facilitando su entendimiento y exaltando la creatividad a través del involucramiento y la toma de decisión de los jugadores, donde estos podrán incluso sumar reglas propias, deberá ser inclusivo y permitir que cualquiera pueda jugar, de esta forma la interdisciplinaridad traerá resultados inesperados que enriquezcan el juego. Me siento ahora como caminando en una juguetería, tomando la caja de algún juego y ver que señala claramente (+12 para mayores de 12 años en adelante), si diseñara una caja para este juego de la investigación, ¿qué diría?

El instrumento de investigación que se crea como un juego para la investigación de moda, empieza a tomar forma, su recorrido, su intención, sus jugadores y reglas, hacen que la imagen se clarifique. Aparece el tablero, posee forma de un juego de Golosa o Rayuela. Este, un juego de iniciación infantil que representa el conocimiento de uno mismo, de donde provienen el juego del laberinto, la petanca y el juego de la oca (Didier, 1999). La rayuela es un juego antiguo, presente en el colectivo imaginario de la mayoría de individuos, por ende, familiar a los jugadores que deseen jugar, usado también por Julio Cortázar en la novela del mismo nombre, esta tiene una peculiar forma de ser leída a través de sus capítulos, una propuesta por el autor, y otra que el lector de la novela puede usar, de esta forma se pretende jugar con la subjetividad del lector y plantear distintos finales.

La rayuela como instrumento de investigación para la moda, emerge como una herramienta de explotación de la imaginación didáctica de aquellos que encuentren y vean que nada debe tomarse tan en serio, sin quitar relevancia a los asuntos, pero si con la libertad de percibir algo tan académico y serio como la investigación como un juego.



La rayuela parte de un punto o primera casilla. Como en el libro de Cortázar, se sugiere no un orden, pero si una categoría a desarrollar como base en la investigación para modas, esta primera casilla debe representar la identidad. Se plantea de esta forma la categoría identidad siendo la base y el primer paso que dará el investigador, para entender de forma general la relación que tiene la moda como un forjador de subjetividades, incluyendo la propia.

Los demás pasos a dar dentro de cada casilla, se llenarán bajo el interés prioritario que tenga el investigador sobre algún tema en particular sobre el que desea indagar, teniendo en cuenta que la rayuela se juega para ir y volver, no es un juego de llegar a una meta, es un juego de conversión, donde el empoderamiento que reforzará la identidad propia con respecto a la moda se verá transformado si el sujeto termina el juego.

Recordemos que el juego original llega al final (última casilla) y vuelve al inicio (a la casilla de partida), haciendo alusión a que no solo el objeto de estudio se transforma dentro de la investigación, sino es el mismo investigador, quien influenciado por un recorrido y aprendizaje se transforma. De esta forma la rayuela representa un eterno retorno, un recorrido para aquel que desee jugar a recorrer la rayuela y descubrir nuevas cosas del entorno y de sí mismo, pasando por el miedo que genera la incertidumbre. Aspecto similar que ocurre en las modas, donde los individuos la usan como un medio de construcción de sentidos a través de la imagen y la lectura de incertidumbres de las nuevas tendencias, vistas como signos, sentidos dispersos, infantiles, sumidos en la complejidad histórica propia de la existencia, caóticos y en constante cambio, recordando que es la moda quien forja identidades, transgrede incluso sus reglas propias, cambia y trae consigo un sentido destructivo e inocente casi infantil, prevaleciendo en la moda la muerte constante de lo antiguo.

Para jugar a esta rayuela investigativa de la moda son necesarios, un tablero, jugadores, una roca (o ficha) y el cuerpo, elementos esenciales en casi todos los juegos de niños. El juego empieza primero creando un mapa de navegación, con una extensión que varía dependiendo de las necesidades del investigador, el juego deberá delinearse en el suelo, representando el ahora o algún presente, situando espacial y temporalmente nuestra propia o compartida realidad, y como cualquier mapa, este ayudará a conocer por donde se debe navegar con el fin de entender o al menos dimensionar la forma en que vamos a jugar. Posteriormente deberán identificarse y posicionar distintas categorías dentro de cada casilla, al hacerlo debemos nombrarlas, de la misma forma que se traza un patrón a partir de medidas con el fin de estructurar y enunciar nuestros intereses a investigar a otros y nosotros mismos.

Al tener un tablero y valores dentro de las casillas comienza verdaderamente el juego tirando una piedra (también llamada tejo), la piedra representa la experiencia personal, lo individual y subjetivo de nuestra postura epistemológica e historia propia, además de las posturas que se han adquirido dentro de la investigación y como individuos. El investigador observa, analiza, planea y elige que camino desea tomar, de que forma el conocimiento que recibe lo influencia y esto genera cargas, concepciones, ideas y conceptos, de esta forma entre más experiencia se tenga como investigador, más pesada será la piedra con la que jugaremos y más difícil será tener certeza al apuntar y caer dentro de la casilla a la cual se desea dar énfasis, entre más ideas preconcebidas tengamos, más difícil será ser certeros y jugar con libertad, en especial ser asertivo a la hora de elegir categorías lejanas dentro de alguna de las casillas.

Las líneas externas (las que delinean el tablero) representan verdades absolutas dentro de cada una de las categorías. Al caer en estas se debe volver a tirar la piedra, ya que al caer dentro de una verdad absoluta, esta es incuestionable, inmovible y por ende no es un objeto de estudio relevante, la danza no puede detenerse y lo inmovible no es del interés de la investigación o la moda, cambiante, transgresiva e irreverente. Una verdad absoluta no tiene cabida en este baile de salón ya que no presenta problemática alguna y no haría del juego dinámico, mucho menos entretenido.

Aprender a investigar
la moda

Al comenzar el recorrido por la rayuela, el jugador/investigador mantendrá el equilibrio y una postura neutral mientras se desplaza por el tablero en una sola pierna, navegando entre tensiones y categorías que va pisando al recorrer las casillas para así dar luz y nutrir su entendimiento del fenómeno de la moda desde las distintas casillas/categorías recorrer.

La rayuela como juego se inspira en la divina comedia, donde se parte del infierno para llegar al cielo y de vuelta, recordemos que este escrito es considerado una obra de la literatura medieval y se tomará como referencia dada su influencia a la rayuela, mas no definirá el juego en su totalidad, no tendrá una representación entre el cielo y el infierno para imponer normas, ni mucho menos reglas del juego. Además, recordemos que en la novela de Dante este pasa por el infierno, posteriormente al purgatorio para llegar al Cielo y contemplar a todas las divinidades, el juego de rayuela investigativa de moda no contiene un purgatorio y la meta final no es llegar al cielo exclusivamente, pero si pasa por el constante miedo del descubrimiento y el conocimiento.

Existen otros aspectos que sí influencian al juego, como la representación de las casillas del sur y norte, donde el cielo paraíso, representa el saber y la ciencia divina, mientras que el infierno representa al ser humano en toda su condición ignorante, con el miedo como única motivación para seguir adelante. El juego de rayuela investigativa de moda, exalta la importancia del saber y del conocimiento, con el fin de entender aspectos o temáticas que son causa justa de la naturaleza humana, en el caso de la Moda, la perdida de la identidad en las prendas, el consumo desmedido y la apropiación de vestuarios como camuflaje social o incluso la superficialidad extrema son relevantes para entender el monstruo de la moda.

El cuerpo dentro de este juego hace parte de un todo, el cuerpo es la mente misma, por esta pasan todas las acciones e impulsos neuronales que permiten realizar la labor ardua de investigar, desde la ambigüedad, para la reformación y además con la gran carga de las ideas preconcebidas. Posteriormente se mencionó que esta travesía se hará en una sola pierna, desde la ambigüedad y la complejidad histórica propia, desde la posibilidad de siempre poder caer y tener que empezar de nuevo, jugando como niños, pero con un fin claro sin preconcepciones que no nos permitan hacer tabula rasa, cuidando de no pisar las rayas (verdades absolutas), haciendo uso de una base teórica, que como un sendero traza aquello que otros dejaron para nosotros (Autores).

El objetivo de este juego, es no solo llegar a la casilla final, no existe en la rayuela una meta, más si un sin fin de posibilidades de desplazarse e interpretar el juego y la forma en que investigamos, moviéndonos entre el miedo y dejando nuestra ficha caer en lo que consideramos es lo correcto, recordemos que la rayuela o golosa busca que el individuo, para poder terminar el juego vuelva y regrese al punto de partida, moviéndose entre tensiones, verdades absolutas y el regreso al punto de partida. Es aquí donde a través del empoderamiento y el conocimiento, el sujeto jugador estará en capacidad de influir o transformar al regresar a cada una de las categorías que recorra, sobrepasando lo efímero de la muerte y entendiendo su relación con la muerte y la misma ansia de jugar como un niño dentro de lo pasajero y banal de la vida y la moda misma.

5. Las mujeres de radio Sutatenza

/ Aura Isabel Mora

¿Cómo se siente una mujer contando historias, narrando la vida, cantando sufrimientos? ¡Se siente una mujer que teje su destino, que es dueña de sí, aunque a veces no lo parezca!

La historia necesita entablar relaciones diversas, impensadas y bucear en los archivos que dan cuenta de los hechos pasados, por esa razón, este trabajo toma como referencia lo hablado y lo escrito desde 1950 a 1970, para re-interpretar la realidad en la construcción de una propuesta educativa donde su eje principal es un medio de comunicación, la radio. Pero a esta investigación no le interesa indagar sobre la radio, sino las historias de las mujeres que utilizaron la educación y la radio como una forma de resistir al mundo injusto en que vivían.

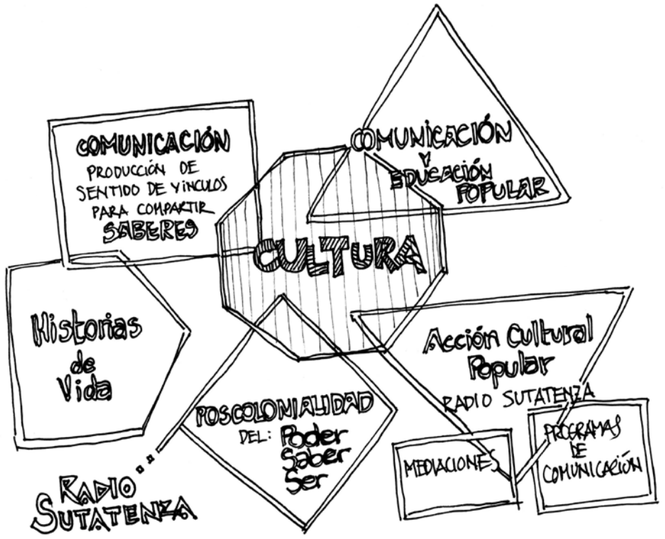
Este trabajo se interesa en el pasado para comprender los problemas de los tiempos presentes, lo hace a través de profundizar las historias personales para descubrir que más allá de la propuesta del desarrollo para la mujer, muy de moda para esta época, la mujer utilizó la radio como apalancamiento de su propia libertad y superación.

Para el despliegue de este planteamiento, se utilizarían tres categorías que dan vuelta en todas las historias: la Colonialidad del ser, del poder y del saber, porque para comprender estas historias de mujeres en la radio, es necesario comprender la coexistencia de fenómenos que convergieron en una misma historicidad; acudir a las categorías de colonialidad del poder, del saber y del ser en la medida en que estas categorías analizan los fenómenos de la colonia y la modernidad de manera simultánea pero en dos procesos históricos que convergieron y se asociaron en dicha producción de espacio/tiempo, colonialidad-modernidad y se establecieron como dos ejes fundamentales de un patrón de poder, el desarrollo.

Las mujeres de Radio Sutatenza fueron invisibles para la sociedad, pero fueron ellas las que posibilitaron seguir con algunas ideas ancestrales donde la naturaleza y el hombre hacen parte de un mismo cosmos, son una misma cosa para la vida: existir y compartir el universo; esta idea implica una mirada compleja del mundo, y por eso la mujer siembra, se involucra, canta a la lluvia y mantiene

otras relaciones cosmológicas con el mundo; no obstante, se ve, por parte de quienes tienen la superioridad del conocimiento, como formas primitivas, estancadas, pre modernas, *"cualquier conocimiento que esté ligado a los sentidos, la experiencia: los sabores, los colores son un obstáculo"* (Castro, 2005) para el progreso, para el desarrollo.

Los conocimientos que impartió ACPO no se dan desde la experiencia popular, así se llame Acción Popular, los saberes se trajeron de afuera y se impusieron, utilizando maneras formativas e innovadoras para la época, como la radio. Por otro lado, desde la colonialidad del saber se pretende mirar el ordenamiento cronológico de los saberes, ya que unos quedan ordenados en una escala temporal, es decir los conocimientos ancestrales, tradicionales y populares son conocimientos del pasado, otros quedan jerarquizados como subdesarrollados, de ahí que los conocimientos que no pertenecen al desarrollo no son necesarios ni legítimos. *"Este modelo de pureza epistémica se junta con la pureza de sangre, en una práctica eurocéntrica, que es una perspectiva cognitiva"* (Castro, 2005, p. 25), en este caso específico, la idea es que lo que se produce en el norte es superior a lo que se produce en el sur, y debe ser implementada como en el pasado quiera o no quiera la población, el saber y el conocimiento son pertinentes si vienen del mundo desarrollado.



La historia acerca de Radio Sutantenza está marcada por la influencia religiosa que logra de manera contundente regir las prácticas de habitar de la gente, en este asunto específico, ACPO pretendió constituir la manera como la gente debía vivir en la modernidad y esta modernidad venía de la mano con el discurso del desarrollo. Como en el pasado los *"misioneros y los hombres de letras se arrogaron la tarea de escribir la historia"* (Mignolo, 2005, p. 30), que según ellos, las mujeres no tenían nada que aportar allí, pues su pensar europeo se basaba en que los pueblos de América eran primitivos y carecían de historia y si viene de las mujeres aún más primitivo será. Así mismo los fundadores del proyecto ACPO Radio Sutatenza pensaban que los campesinos no tenían pasado, que su historia empezaba cuando se formaban con su proyecto que promulgaba la importancia de cinco grandes valores del desarrollo[9]: *"salubridad, escritura y lectura, desarrollo matemático, trabajo y espiritualidad"* (Musto, 1968, p.14). La vida de los hombres y las mujeres modernas pasaba por cambiar sus viejas prácticas ancestrales, vistas como carentes de cientificidad, por las nuevas prácticas del desarrollo, vistas como resultado del saber tecnológico de la humanidad, que los convertirían en el hombre y la mujer modernos.

[9]Estos conceptos se desarrollan a cada grupo de valores en los contenidos en cinco libros de texto o cartillas: Salud, Alfabeto, Número, Tierra y Creo en Dios.

6. Mensaje nostálgico desde el campanario

José Javier Ramos

El análisis del tipo de comunicación existente entre un objeto sonoro y sus oyentes se llevó a cabo principalmente por Pierre Schaeffer y John Cage entre las décadas de 1940 y 1960. (Wishart, 1996). Sin embargo, la forma en la que esta comunicación se libera de lo eminentemente técnico y utiliza al objeto de arte como canal de comunicación sujetado es un tipo de enfoque que ha sido explorado a poca profundidad hasta ahora.

Otros estudios que describen la intervención de la ansiedad dentro del objeto de arte (Rosenberg, 1973), fueron abordados por varios críticos de arte y filósofos resultando en varios libros y ensayos que explican cómo la relación del artista con su obra termina siendo impregnada por la ansiedad y cómo esta rodea las decisiones artísticas (Greenberg, 1986). Sin embargo, esa mirada hacia el pasado en forma de nostalgia, ha sido tratada más como un resultado artístico o un tipo de inspiración, que como un medio comunicativo. Aunque existen algunas investigaciones que se sumergen en el uso de la nostalgia dentro de la obra de arte e intentan explicar cómo esta es un medio muy efectivo para conectar con los deseos de un espectador o usuario, no se ha hecho un análisis específico que pueda dar al traste con una denominación del sonido como canal importantísimo de comunicación nostálgica.

"la campana como sujeto sonoro en la candelaria y como mensaje nostálgico desde el campanario", busca evaluar los diferentes territorios e historias de vida que son atravesadas por la comunicación y como estos son afectados por el medio sonoro.

Dentro de la extensión de este libro, abordar la perspectiva desde el sonido permite navegar más fácilmente entre los lazos comunicativos de una comunidad, evaluándola en términos de la relación que tiene con su pasado a través de la nostalgia (Schrey, 2014). El elemento nostálgico no solo aportará una versión humana del problema de la comunicación, sino que nos permitirá entenderla en términos de su relación con el tiempo y el espacio, haciendo uso del pasado (Chion, 2003).

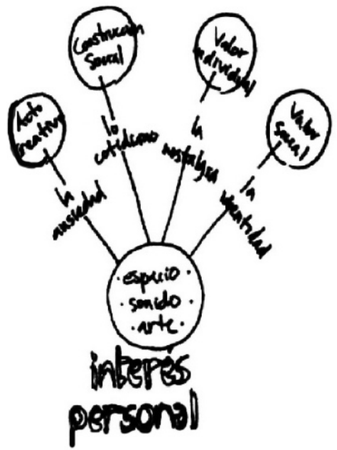
Intentaremos acercarnos a la campana desde la relación que esta tiene con otros sujetos desde lo alto de los campanarios y la manera en la que evaluaremos esta relación será guiada por los diversos vínculos que esta presenta con su territorio vital, su medio, su definición como objeto y su temporalidad (De Chardin, 2008).

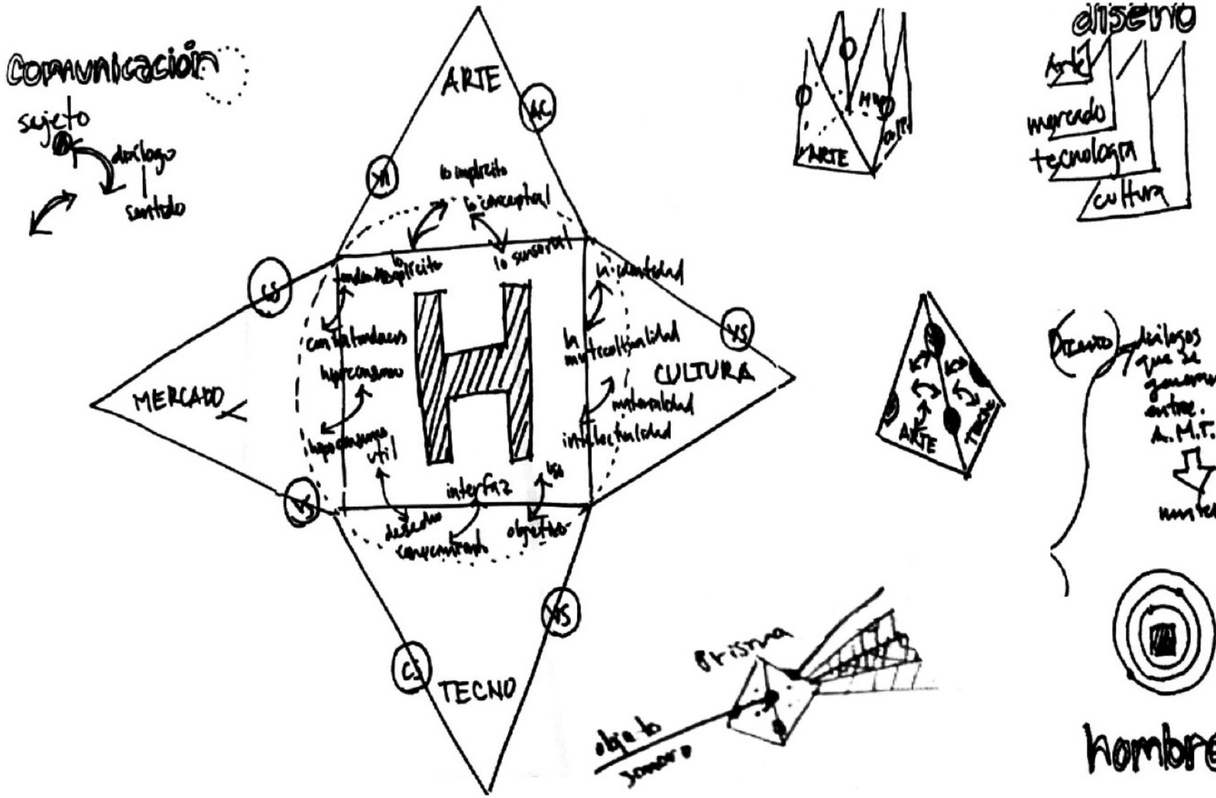
La campana a la cual nos referimos es aquella que habita en el barrio de La Candelaria en Bogotá, esta pertenece al desarrollo de un oficio y a un uso religioso que está presente en toda Hispanoamérica. A pesar de que su utilización como objeto hierófano (Eliade, 1985) está presente en muchos otros países y regiones, nos concentraremos en la manera como las iglesias del barrio de La Candelaria la han venido apropiando desde hace casi cinco siglos por intermediación de la iglesia como institución, quien ha acogido a la campana dentro de su círculo de protección al considerarla como un objeto que ayuda a la conexión con lo sagrado. Sus regentes, los sacerdotes, nos harán dudar de la autonomía de La campana como sujeto, pero por otro lado nos darán la oportunidad de contar con una fuente de primera mano para conocer su historia y momentos de uso en mayor detalle.

Los habitantes de La Candelaria, aunque solo pueden verla a lo lejos utilizando un acercamiento voyerista, darán fe de cómo la campana, con el paso de los años, se ha venido convirtiendo en un sujeto democrático que, gracias al sonido, llega a cada esquina del barrio y hace que la cercanía con su experiencia no sea exclusiva de sus regentes o de los asiduos visitantes de las iglesias. Los artesanos que darán cuenta por su parte del momento y lugar de nacimiento de las campanas, serán para este escrito un sujeto contemplativo más de estos campanarios debido a que en la mayoría de los casos ellos no llegan a oírlas dentro de sus talleres, sino que también deben esperar hasta que estas cuelguen firmemente de un campanario.

El mensaje nostálgico que produce La Campana será dividido en dos para poder establecer si existe alguna diferencia entre un adentro y afuera del espacio físico del campanario, por lo tanto, la utilización de medios duros o suaves (McLuhan, 1964) nos ayudará a establecer su influencia como recreador del espacio. La presencia del mensaje sonoro nos permitirá definir el espacio a través del viaje en ondas de los repiques, nos dará cuenta de la profundidad de sus sonidos, la masa de los mismos, y a su vez revelará situaciones espaciales que lo convocan en un punto específico. Así, gracias al mensaje sonoro podremos hacernos una idea también del espacio físico que rodea a los campanarios y que permite que nos pongamos en una situación de escucha única en el barrio de La candelaria (Hibbert, 2004).

Por último, esa actitud voyerista, descrita anteriormente, pretende abordar tres preguntas específicas que inquietan frente al acercamiento con la campana como sujeto de estudio desnudando su relación temporal con la tecnología, su valor como sujeto sonoro y objeto sonoro, y su similitud con Dios y a su vez con El hombre.





7. Sujeto en tránsito

/ Alejandro Rivera - Plata

Antes de iniciar el viaje, es necesario dejar claro que no se trata de un viaje de inventario, no es el viaje del científico que recorre un área para hacer un inventario de lo visto, tampoco es el del geógrafo, que recorre el espacio para trazar sus contornos, el viaje que propongo es el viaje de lo vivido, es un recorrido por el mundo que he configurado a través de mis experiencias diseñando, obviamente lo que presento es solamente una capa, de las muchas que constituyen la complejidad de mis experiencias, me remito en este caso a la capa que me permite abordar dos términos: por un lado el diseñador como individuo constructor, como actor creativo, que a su vez es producto-creación de la cultura material; por el otro lado, la cultura material como objeto de la creación, y como actor-influenciador del acto creativo mismo. Igualmente, pretendo establecer un vínculo entre el diseño y la comunicación, vínculo que trazo desde mi conocimiento en diseño, así mismo, busco describir uno de los espacios en los que actualmente se baten los principios del diseño, y en los que reconfigura las teorías que dan sustento al acto de diseñar

El recorrido inicia por determinar que se entiende por diseño, para tal fin, ubico tres hitos que considero importantes para esta determinación: en primer lugar, ubico a Donald Schön, quien define que el diseño es el producto de un 'dialogo' entre el sujeto creador (diseñador) y la materialidad a ser intervenida; en segundo lugar, ubico a Herbert Simon, quien propone la noción de '*la ciencia de lo artificial*', propuesta que hace nido en la definición de diseño como "la transformación de situaciones dadas a situaciones deseadas", siendo esta condición de transformación la que le da base para hablar del diseño como el acto de crear esta artificialidad transformadora; por último, ubico a Klaus Krippendorf, quien propone definir al diseño como la creación de mundos vía la asignación de sentidos, lo que enmarca al diseño en un espacio de comunicación en una perspectiva social. Esta organización de autores y definiciones no es gratuita, lo que pretendo es hacer el recorrido por las definiciones desde el sujeto creador, y el acto creativo en una dimensión individual, hasta llegar al diseño cercano a la comunicación, cercano a la dimensión social del objeto diseñado.

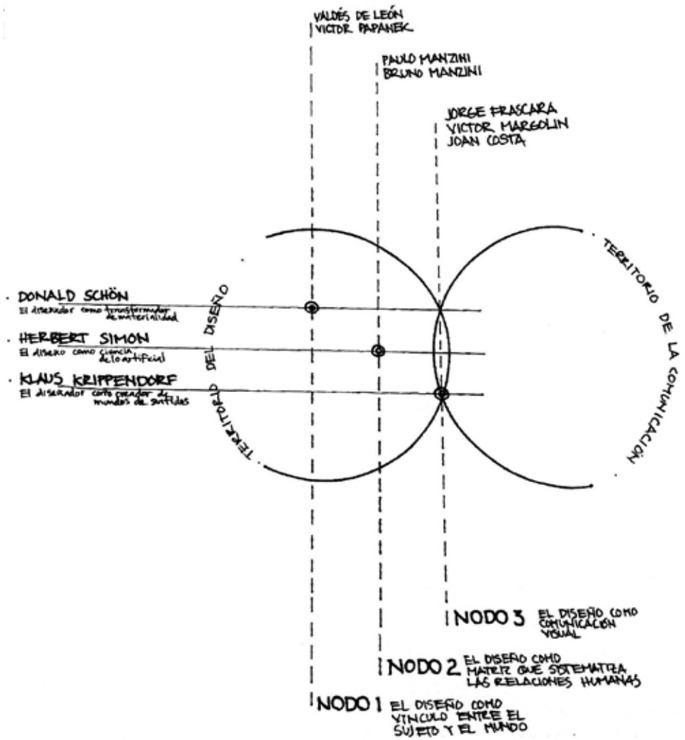
A lo largo de este recorrido, en el los tres hitos se ubican como carriles paralelos de una avenida en la que el diseño divaga, existen algunos nodos, o puntos de interés, en los cuales se ubican miradas particulares que matizan las definiciones generales que he escogido como base para la descripción del territorio del diseño. El primer nodo lo ubico sobre la definición de Schön, Valdés de León y Viktor Papanek describen como el diseño tiene un punto de inicio en el diseñador como individuo, pero, a través del objeto diseñado el diseñador se expresa en lo social, es el diseño su vínculo con el mundo, a la vez, se convierte el diseño en vehículo de su visión del mundo, en este nodo se entiende que se diseña con el otro, desde una visión personal que se encuentra en dialogo con la visión del otro. Siguiendo el recorrido, sobre el eje propuesto por Simon ubico a Manzini y Munari, quienes proponen un reto a la materialidad construida en el espacio de la transformación activada por gente, Munari y Simon describen como todo producto de diseño está embebido de un discurso que modela y regula las relaciones del individuo con el mundo, una especie de 'matriz' que media entre el hombre y el mundo, el reto que se le propone al diseño consiste en dinamizar la acción humana a través de estas regulaciones, en el sentido de empoderarlo y hacerlo agente de la construcción de un entorno artificial significativo.

Hasta el momento el recorrido nos ha llevado por el territorio que se puede considerar como propio del diseño, más allá de este espacio, algunas visiones del diseño lo han ubicado en una situación de hibridación con otras disciplinas, en este caso el recorrido que he propuesto nos lleva a las fronteras del diseño colindando con la comunicación. El espacio de hibridaciones entre diseño y comunicación esta inscrito en el eje propuesto por Krippendorf, y recorriendo este eje nos recibe la descripción de Frascara, quien determina que el diseño tiene como enfoque el servir de facilitador para la comprensión del mundo que nos rodea, Frascara propone para el diseño una serie de potencias, de las que esta investido para realizar esta facilitación, entre estas potencias se halla la comunicación. Es desde esta perspectiva frascariana que se le impone al diseño la necesidad de comunicar para cumplir su función de facilitador.

No muy lejos se encuentra, a la vuelta de la esquina, la propuesta de Víctor Margolín, quien define que el diseño cumple una función en lo social al convencer y amalgamar comunidades entorno a las ideas que transporta, si bien, Margolin hace una extensa genealogía de la responsabilidad social del diseño, para efectos de nuestro recorrido su ubicación está dada por el ejercicio de configuración de cultura mediante su acción de divulgación, esta entre el eje de Krippendorf y el de Simon, un paso más cerca de los territorios de la comunicación. No abandonamos el eje de Krippendorf hasta encontrarnos en un espacio totalmente hibrido, en el cual se ubica Joan Costa. Costa, a lo largo de su trayectoria, ha venido configurando una idea de lo visual como lenguaje de lo contemporáneo, estableciendo que es a través de lo visual como conocemos el mundo, y como lo definimos, desde esta perspectiva, Joan Costa postula el ocaso del diseño (específicamente del diseño gráfico) y propone el surgimiento de una evolución del mismo como Comunicación visual. La comunicación visual comprendería el desarrollo de los principios y dinámicas de la comunicación global contemporánea.

Aquí hemos abandonado el territorio del *"diseño puro"*, y encontrándonos en terrenos que me resultan ajenos, decido dejar hasta ahí el recorrido, sin embargo, existen más nodos sobre este camino.

Después de recorrer el espacio del diseño que he propuesto, son varias las reflexiones a las que se puede llegar. Una poderosa idea que me llega es referente a la acción de diseñar, en todo nuestro recorrido, se hace evidente que el diseño se escenifica en la cotidianidad de distintas manera, sin embargo, le damos el rotulo de diseño a unas pocas expresiones, me pregunto ¿de qué depende que se asigne el nombre *'diseño'* a unas expresiones y se les niegue a otras'? Rastros de la respuesta se encuentran en algunos topos, que se ubican fuera del territorio, en un espacio baldío y periférico que de manera deliberada ha decido ocupar dicho espacio. Entre estos topos se encuentran la cultura material asociada al



diseño, y vía Guy Julier una cultura del diseño, el diseño de la cotidianidad propuesto por Papanek, el diseño para la vida de Raquel Pelta, la ausencia de vínculos entre el diseño y la condición latinoamericana que describe Verónica Devalle, la gráfica popular urbana de la que han escrito Roxana Martínez y Boris Greiff (ambos en el contexto de lo urbano bogotano).

Entre estos topos que se hallan en la periferia del espacio del diseño, de manera significativa se encuentran mis propias experiencias con la cultura material, haciendo un inventario de estas experiencias, se destacan las expresiones de diseño que se han forjado desde la edición independiente, mi vinculo desde lo académico con el mundo del diseño editorial me indica que estas expresiones escapan de la definición formal del diseño en lo editorial, sin embargo, al construir lo que podría ser una *'ontología del libro'*, dichas expresiones divergentes son actos de proyección de formas de ver el mundo del libro, y por lo tanto responde a una agenda del creador, lo que enmarcaría dicho acto como un acto de diseño.

Ubicado en este lugar, que me es difuso en el momento, me surgen varias dudas sobre el espacio de divergencia que se construye en esta periferia y especialmente sobre el acto creador de los diseñadores de publicaciones independientes, quienes en espacial me han conmovido, lo suficiente como para centrar en ellos mi atención

Continúa el recorrido ahora acompañado por la mirada del investigador que me proveerá de las herramientas y del criterio necesario como para mapear este lugar, lo suficiente como para invitarlos a recorrerlos luego.

8. Acercamiento a la cultura Zenú y sus interacciones

/ Luís Ernesto Vásquez

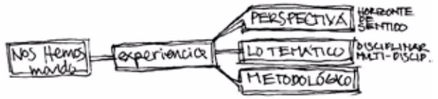
Las características de la inteligencia que suelen calificarse de analíticas son en sí mismas poco susceptibles de análisis. Sólo las apreciamos a través de sus resultados. Entre otras cosas sabemos que, para aquel que las posee en alto grado, son fuente del más vivo goce. Así como el hombre robusto se complace en su destreza física y se deleita con aquellos ejercicios que reclaman la acción de sus músculos, así el analista halla su placer en esa actividad del espíritu consistente en desenredar. Goza incluso con las ocupaciones más triviales, siempre que pongan en juego su talento. Le encantan los enigmas, los acertijos, los jeroglíficos, y al solucionarlos muestra un grado de perspicacia que, para la mente ordinaria, parece sobrenatural
Edgar Allan Poe.

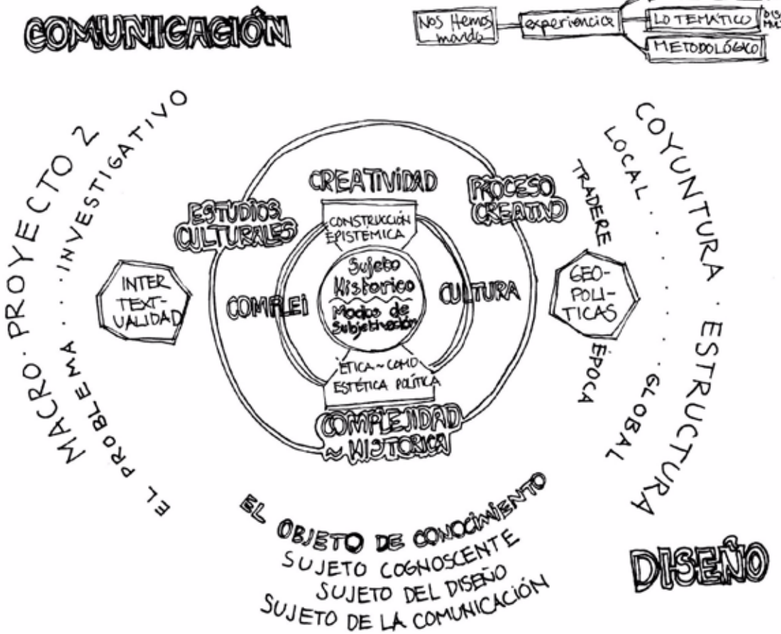
Al iniciar un proceso investigativo como este, en un ejercicio de carácter metaindagatorio, uno de los primeros cuestionamientos que me hago tiene que ver con las facultades con las que cuento para adentrarme y recorrer los más ínfimos y hasta íntimos y singulares espacios de lo evidente y lo simbólico de la cultura Zenú y sus creadores, con los que quiero entrar en diálogo. En este sentido, la pregunta específica es, ¿cuáles son las potencias específicas que tengo para comprender la multiplicidad de entramados de la cultura Zenú?, ¿su cosmovisión, sus acciones, laboriosidad, trabajo? La búsqueda de respuestas me devuelve sobre algunas reflexiones que me he planteado en términos de la pregunta ¿qué se requiere para realizar un profundo, substancial y pertinente análisis e interpretación de la realidad?

En relación con la anterior pregunta en trabajos específicos con diversas comunidades he aprendido que lo más importante es el espíritu abierto, la sinceridad y el diálogo, esto favorece la invención de espacio-temporalidades de mutuo aprendizaje que se constituyen en capital investigativo en términos de capital simbólico y cultural. En medio de esta realidad ¿con qué facultades cuento? Pienso en la curiosidad, el asombro, la admiración y el deseo. La primera favorece el espíritu de búsqueda y la interrogación constante; el segundo, la develación de *"algo"* que está oculto entre las sombras, el descubrimiento de lo inhabitual; el tercero, el acompañamiento diáfano de lo que se mira para develar allí lo extraordinario, aquello rutinario que se convierte en acontecimiento y, el cuarto, es el motor, *"el anhelo"* de conocer, de hacer de lo desconocido lo conocido hacia la consolidación de "nuevos" *"otros saberes"*.

Es en el ámbito construido por los anteriores elementos que se despliega lo investigativo, subido en los rieles de la *"voluntad de conocer"* a través de preguntas tales como: ¿Quién es el Zenú como sujeto–comunicación y sujeto que comunica?, ¿Cuáles son las prácticas y saberes históricos que lo constituyen? ¿Cuáles son las tensiones y campos de fuerza económicos, políticos, sociales y culturales que lo entretejen y lo atraviesan? ¿A partir de los anteriores cuestionamientos ¿quién es el sujeto-Zenú como discurso, enunciado? ¿Pero además qué y cómo se enuncia y es enunciado? ¿Quiénes lo enuncian?

En busca de respuestas comienzo a tejer unas primeras, todavía hipotéticas interpretaciones: es en el centro mismo del entrecruzamiento de los vasos comunicantes que van del interior del Zenú hacia su entorno y del entorno hacia dentro, que se descubre la naturaleza-vida y la vida-naturaleza como creación proveniente de deidades tales como *"Mexión y Manexca"*. El primero *" hermoso como el sol"* que enseña a respetar la palabra dada, a cuidar de los animales, a odiar la mentira y a considerar el trabajo como *"el canto más bello para el creador de nuestra madre naturaleza"*; en tanto que la segunda, representación de la mujer Zenú, da la fuerza a la familia y mantiene la cultura en todos los ámbitos de su vida, en la cotidianidad y la organización *" Mexion y Manexca"* tienen una historia procedente del mismo Dios padre creador de nuestra madre Zenú que crea una serie de relaciones protectoras y amorosas que garantizan la supervivencia del pueblo Zenú... La armonía con su origen es una realidad presente latente en todo el proceso de recuperación de la identidad, en donde el proyecto de Dios mantiene su vigencia *" FUERZA Y ABUNDANCIA A SUS HIJOS"* (Cabildo local indígena zenú "Tierra Santa" La Apartada – Córdoba).





Arribo a primer puerto: Categorías emergentes

Cada investigador desde su proceder metodológico busca salir de los márgenes delimitantes de su disciplina, entrar en las zonas desconocidas, caóticas y azarosas. Busca el encuentro con sujetos que habitan en las dimensiones extra-disciplinares, en los cuales surgen definiciones y conceptos que reestructuran las categorías establecidas en los campos del conocimiento. Entonces el investigador en su relación con el otro pone sobre la mesa sus modelos disciplinares para ser vueltos a analizar, pero también se deja entrever facultades propias de su subjetividad como sus deseos, asombro, curiosidades que lo motivan en su proceder.

En los mapas propuestos por cada integrante del grupo de investigación se vislumbran una serie de recorridos y en su devenir emergen categorías como puntos de encuentros dentro del macroproyecto como: el fabular, la cotidianidad, la marginalidad, la vida y el diálogo. Categorías que en su interacción proponen una dimensión interdisciplinar, en aras de constituir una mirada transdisciplinar sobre la comunicación y el diseño, entendidos como expresiones humanas que se gestan en la cotidianidad colombiana.

En el origen del macroproyecto, se propusieron tres lugares epistemológicos que en su base articulan la investigación y permiten la relación de diferentes voces, que configuran el entramado complejo donde cada sujeto de estudio es abordado como un universo de símbolos, historias y percepciones; estas son: el pensamiento complejo, los estudios culturales y la poética.

El lugar de la complejidad histórica

La historia como la vida y los modos de subjetivación se tejen por multiplicidad de movimientos que tejen por intencionalidad o por azar laberintos constituidos por intrincados caminos siempre con entradas, no siempre con salidas o con parciales pasajes que conducen a infinidad de entradas finitas llenas de variedad de espejos planos, cóncavos y convexos. El laberinto constituye la complejidad de la existencia llena de pasajes, a veces cómodos, claros y confiables, por momentos oscuros, estrechos desconfiables; en otras ocasiones claros que son oscuros y confiables- desconfiables.

La complejidad es entonces orden y caos- azar y rigurosidad, procesos de regulación y autoorganización que van de lo uno a lo otro produciendo contradicciones y conflictos que generan movimiento.

La vida es sistémica, el hombre multidimensional, la historia conjunta de contradicciones. La multidimensionalidad está compuesta de razón-cognición, emoción-afecto, espiritualidad-trascendentalidad, creatividad-esteticidad y corporeidad, todo esto inmerso en la vida y en la historia, y la vida y la historia sumergidas en el cuerpo.

Esta situación es la que exige una construcción de conocimiento basada en una postura compleja antropobiopsicosocial que conduzca a la ruptura del paradigma de la simplicidad, aquel al que nos ha condenado la modernidad desde una visión de carácter positivista- fragmentario de la superespecialización *"la simplificación aísla, es decir, oculta el relacionismo consustancial al sistema (relación no solamente con su entorno, sino con otros sistemas, con el tiempo, con el observador/conceptuador). La simplificación reifica, es decir oculta la relatividad de las nociones, de sistema, subsistema, suprasistema. La simplificación disuelve la organización y el sistema."* (Morin, 1999, p. 171).

Esa construcción de conocimiento basada en el paradigma de lo complejo es la que se mueve en las arenas movedizas de la multidisciplinariedad en constitución de saberes interdisciplinarios que nos permiten salir del dogma de un universo cerrado que funciona como un reloj mecánico, sistema dúctil en el que como dice Prigogine (1983), siempre existe la posibilidad de que alguna inestabilidad conduzca a algún nuevo.

La complejidad es entonces orden y caos- azar y rigurosidad, procesos de regulación y autoorganización que van de lo uno a lo otro produciendo contradicciones y conflictos que generan movimiento.

El lugar de los estudios culturales

Es necesario volver la mirada sobre el conjunto de entramados e interacción de lenguajes constituidos por las formas y las expresiones propias de la comida, del vestido, de los rituales, saberes y conocimientos propios que le dan sentido a la vida, la proyectan y le dan perdurabilidad a la existencia. Es necesario volver la mirada sobre sí mismo, el cuerpo que constituye la prolongación de la espacio-temporalidad territorial, es indispensable tomar conciencia de la historicidad y del ser historizante, esto es la capacidad de apropiarse de la historia existente para transformarla y de la historia que no existe para construirla.

Los estudios culturales, nos permiten desplazar la mirada de las ciencias y las lógicas positivas y eurocéntricas que han estigmatizado nuestras manifestaciones y formas de sentir y de pensar.

Es importante investigar y construir conocimiento desde los estudios culturales inter y trasdisciplinares como dispositivo para desentrañar las riquezas que poseen las culturas propias que *"Reflejan la necesidad de articular desde América Latina pero en relación con otras regiones del mundo proyectos intelectuales, políticos y éticos que ponen en diálogo, debate y discusión pensamientos críticos (en plural) que tienen como objetivo comprender y confrontar, entre otras, las problemáticas de la colonialidad e interculturalidad y pensar fuera de los límites definidos por el (neo)liberalismo."* (WALSH, C. 2003. P 13)

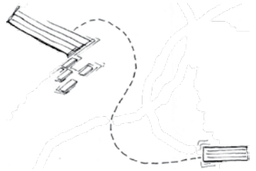
Los estudios culturales, nos permiten desplazar la mirada de las ciencias y las lógicas positivas y eurocéntricas que han estigmatizado nuestras manifestaciones y formas de sentir y de pensar.

El lugar de lo poético

Desde el eje de lo poético el investigador se ubica en el campo de la creación, permitiendo acercarse a formas sensibles de construir nuevo conocimiento. Deja a un lado las esquematizaciones metodológicas y epistémicas para entrar al campo de experiencia. Lo poético, como proceder, reconfigura la cotidianidad que envuelve al sujeto, a través de expandir el lenguaje a sus propios límites, para encontrar el campo invisible de lo impensable. El trabajo del creador (poeta) es arriesgarse a cruzar a la incertidumbre que alberga fuera de la realidad, rasgar las convenciones y tópicos que resguardan a la humanidad, dejar entrar al caos (Deleuze y Guattari, 1997, p. 204) para que surjan nuevos signos que reconfiguran la realidad cotidiana en la cual el sujeto se desenvuelve.

el acto de poetizar y de categorizar hace que el poeta y el investigador se encuentren en el filo del lenguaje en un ritual de contemplación,

Entonces el trabajo del investigador no es tan diferente que el del artista, los dos se aventuran al atrás de las palabras, a la dimensión del referente extra-signico, la cual se expresa en los rincones de la realidad cultural habitada por los sujetos comunes. Cada ser humano es un artista, menciona el artista alemán Joseph Beuys (1972), en el sentido en que cada sujeto tiene la potencia de crear, de hacer una transformación desde la dimensión micro para afectar la dimensión social, cultural y política en la que se desenvuelve. En ese sentido, el acto de poetizar y de categorizar hace que el poeta y el investigador se encuentren en el filo del lenguaje en un ritual de contemplación, conceptualización y representación se actualiza al mundo. El poeta-investigador a través de su proceder creativo y metodológico llega a la primera imagen de las cosas: el ritmo (Paz, 2003) del cual surgen los ritos y mitos que fundan una realidad cultural, que en su desplazamiento temporal diacrónico y hegemónico se convierten en medida, rutina, en una historia episódica.



Instrucciones de navegación para primerizos

Querido lector:

En la precedente alegoría cartográfica , producto de angustias canalizadas en meses de investigación y del trabajo creativo de doctores que pensaban desperdiciadas sus habilidades artísticas, hallará la cosmogonía de términos y conceptos de nuestra investigación, ilustrada en divertidos dibujos que trazan una suerte de ruta (si es que tal cosa sirve de algo) de los lugares de los que venimos, por donde hemos pasado y a donde queremos llegar; echando mano de metáforas y analogías, cada punto o destino se traduce en una teoría, en un método o un resultado preferido dentro de nuestras líneas de investigación.

Una triada planetaria retrata la posición de las estrellas del firmamento el día que el grupo de investigación decide constituirse; una brújula marca el norte de los exploradores y sugiere las tierras a las que deben adentrarse. Y un prisma, como último elemento de navegación, que recolecta todas las luces de los conceptos de cada territorio hasta convertirlo en un solo haz de luz blanca; de una forma inversa a la convencional, este prisma hace que las divergencias se intercepten y fluyan como una sola luz.

Las rutas fluviales que llevan de lugar en lugar, de concepto en concepto, están plagadas de fuertes corrientes subyacentes y dominantes que no son fáciles de notar, pero que inadvertidamente conduce a las naves en fila

por el mismo camino; arrastran a todos hacia un mismo destino. Las corrientes hegemónicas hacen que las naves investigadoras se desvíen o, incluso, que choquen y se hundan en un profundo y confuso mar lleno de citas de Martín-Barbero, Fals Borda y Foucault.

Una particular es que el territorio, igual que la geografía del planeta Tierra, no es uniforme; la distribución de la tierra supone el desplazamiento imperceptible de ideologías gigantescas, que se trasladan por todo el globo, como monumentales continentes que toman tanto tiempo en moverse de su posición que apenas es perceptible. Nuestras extensiones de tierra están donde están por efecto de la naturaleza cambiante de las ideas, comparable con el movimiento de los continentes que, como las teorías, cambian, se reposicionan o desaparecen.

Todo el territorio noroccidental está constituido por los territorios más consolidados y explorados del mapa: Las Tierras Sagradas, al extremo norte, donde lo material pierde su valor mundano y lo espiritual ofrece las pautas de lo que la vida en sociedad debería ser; en este territorio, el sujeto retoma sus orígenes y se arraiga a ellos como las raíces de los árboles a la tierra. La Tierra de la Tecnología, donde la ciencia se apodera de la mecánica y la ingeniería para facilitarnos la comunicación, cortar las distancias y timonear nuestras limitaciones comunicativas: el territorio de la pleitesía al Dios DRON y la búsqueda de la Inteligencia Artificial. La Tierra de la Ciencia, centro del orden investigativo universal, los métodos y la Asociación de Abuelos Antecedentes, precedido por el psicorrígido Doctor APA; desde aquí se rige, procedimentalmente, el funcionamiento de cada territorio del mapa.

Más hacia el sur del mapa, en un territorio rodeado y distanciado del resto por kilómetros de mar superficial y oleadas de hedonismo antropocentrista, está la Colonia del Consumo. En su novela postmoderna, Crash, J. G. Ballard describiría a esta colonia como un sitio donde *"sistemas de armas termonucleares y comerciales de sodas de dieta coexisten en un reino sobreexpuesto regido por la publicidad y los seudeventos, la ciencia y la pornografía"*. Al extremo sur, separado por una frontera terrestre, se erige perfecto el Reino del Diseño, donde el arte se ha encontrado con la técnica en función del hombre. Aunque está separada políticamente de la Colonia del Consumo, de allí arriban cerdos capitalistas que ven al Diseño como un arma poderosa en función de sus ideales consumistas; los diseñadores se reivindican y dicen, a pesar de amar todos los productos Apple, la funcionalidad prevalece sobre el estatus de marca.

Desde esta parte de la cartografía y en varios otros puntos de esta extensión del mapa, existen varios Faros de la Perspectiva que, lamentablemente, iluminan las rutas de los navegantes, pero de manera oscilante y, por ende, intermitente. Es fácil perder la perspectiva de las cosas cuando se tiene en frente un horizonte de mar inexplorado.

El resto de nuestro recorrido del mapa puede hacerse en el sentido de las manecillas del reloj, a partir de Las Tierras Sagradas. La extensión suroriental del mapa la componen pequeñas islas o islotes de tierras complejas, lejanas, casi invisibles ante el ojo no precavido, todas aún por explorar y descubrir.

Es fácil perder la perspectiva de las cosas cuando se tiene en frente un horizonte de mar inexplorado.

Cerca de lo sagrado, lo científico y lo tecnológico, aunque separado por un corto mar de alienación y desaprensión, está la isla de El árbol del sujeto sujetado, donde habita el sujeto subyugado, reducido, homogenizado y normativizado bajo las corrientes hegemónicas. La televisión es la carta magna de estas tierras donde la imagen a color, plástica, falsa y en HD, no deja que el sujetado vea más allá de lo que se le muestra. Como opción de liberación para los sujetos que logran salir del influjo maligno de la apatía, hay una ruta hacia tierras diferentes, llamada La Autopista Marítima de las Culturas, kilómetros y kilómetros de vía sobre el mar aún en construcción; hacer puentes no es fácil, menos cuando colinda con las violentas corrientes del Caos, un remolino, primo lejano del Maelstrom, que succiona al investigador y lo hace emerger lejos, a orillas de otros conceptos, o lo destruye (que es casi lo mismo). Se puede llegar al Caos desapareciendo información científica vital de un Disco Duro o haciendo un retazo de seis teoremas con seis teóricos humanistas,

a las 6:00 pm de un seis de junio. Lo más fácil es tirar por la borda todos los mapas, brújulas y coordenadas para dejarse llevar por el instinto. El Caos absorberá y expulsará al investigador casi destruido, pero le dará la voluntad para volver a emprender un nuevo viaje a alguna parte.

Bien hacía Hesíodo en poner el Caos, como el origen de todo, al comienzo de su cosmogonía. ¿Pero puede ser el Caos un terreno fértil para que algo se origine? Justo en el centro de estas corrientes arremolinadas de tempestuosas se encuentra El Islote del sujeto emergente, una concentración de rocas irregulares donde habitan los sujetos nacidos en cada proyecto personal. Dicha zona de temores y anhelos ahuyenta a los investigadores de las metodologías rígidas, los cuales casi siempre terminan dando vueltas retóricas o naufragando contra los Espolones de Las Cosas Que Ya Se Han Dicho.

Circundando el Caos, siguiendo como las manecillas del reloj, hay una isla llena de los tesoros de aquellos individuos que se han atrevido y han logrado llegar aquí, a esta extensión de tierra que casi nadie recuerda, por irónico que suene: En La Isla de la Memoria y de la Historia Episódica, los sujetos conservan todo lo que jamás debe ser olvidado, muy en lo profundo de las arenas del tiempo y los recuerdos. Aquí van los individuos cuando han olvidado de dónde vienen y a dónde deben ir. También hay una fábrica de Píldoras para la Memoria, que refrescan las consciencias empantanadas de políticos cínicos y ciudadanos olvidadizos.

¿Pero puede ser el Caos un terreno fértil para que algo se origine?

Si se deja esta zona de tesoros históricos en sentido sur, existe una ruta en particular que se debe evitar, sobre todo si el tiempo del investigador es corto, y es el aún investigado Triangulo del Sujeto y el objeto, coordenadas de navegación tenebrosas y confusas; los navíos investigadores suelen desaparecer por esa zona del mapa. Poco o nada se vuelve a saber de ellos. No es recomendable pasar por este punto si se está ad portas de entregas de tesis o capítulos de libros. Por descabellado que parezca, lo mejor es seguir el recorrido llegando directamente a los Volcanes de la re-existencia, tierras recónditas, no reconocidas por muchos, inhabitables para algunos; pasa mucho tiempo antes de que un sujeto logre llegar con éxito. Quienes llegan, casi nunca regresan. Por eso al territorio noroccidental del mapa le cuesta mucho reconocerlo. En la zona se registra una ebullición fulgurante proveniente del centro de la tierra, de las profundidades de la superficie visible, donde lo subterráneo y lo superficial se anulan como la lava y el agua de mar, para darle paso a una nueva forma de ser y de estar en el mundo.

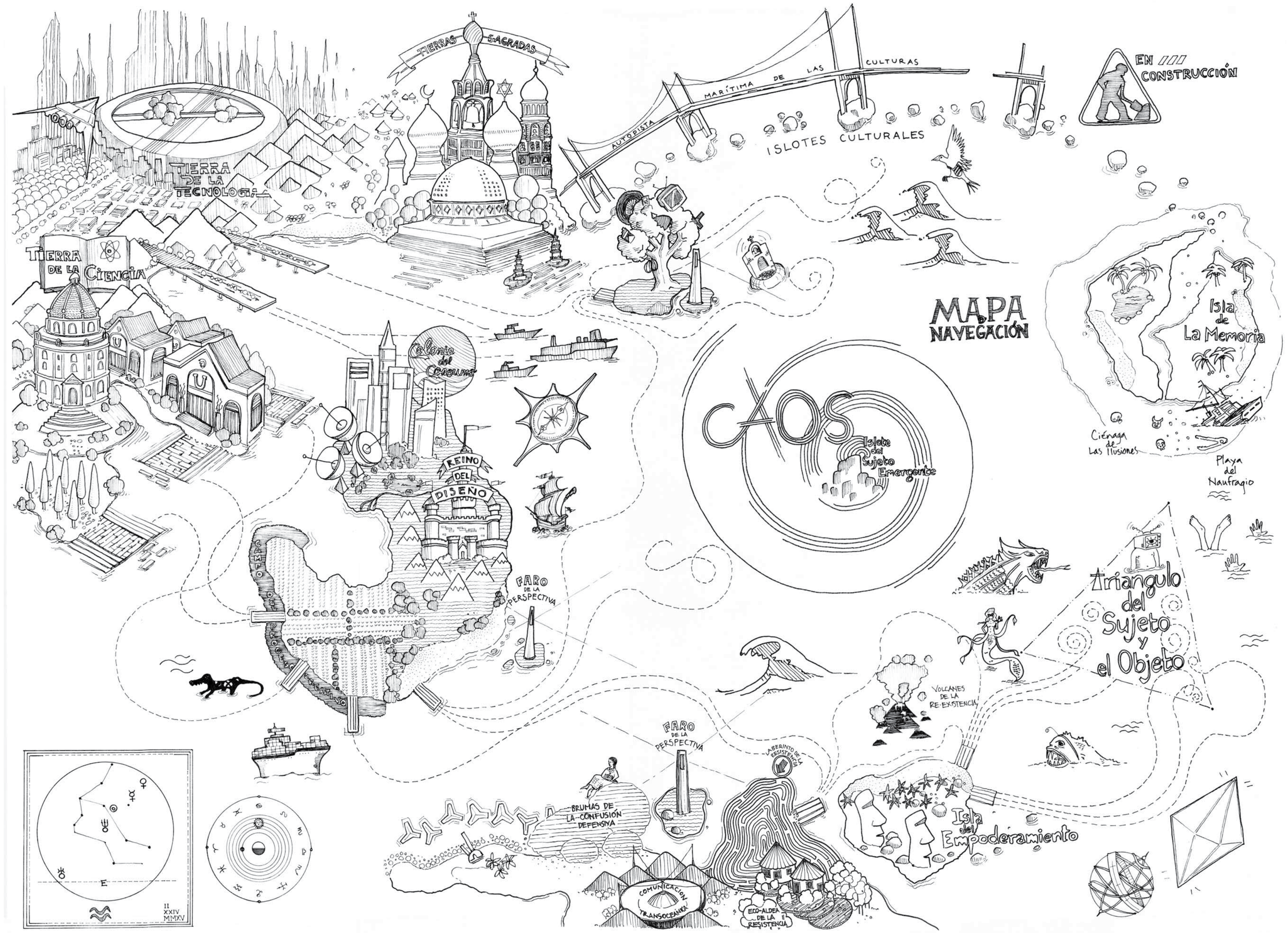
Lejos de todo esto se hallan los dos territorios más remotos para los investigadores y con mejores leyes aduaneras para sujetos. La primera es la Isla del Empoderamiento, un campamento hippie de costumbres laxas, proclive a la experimentación, que se especializa en terapias a individuos a través de la construcción de instrumentos artesanales para la búsqueda del reconocimiento, la inclusión y el autoconocimiento. Todos los instrumentos son hechos con cocos y cangrejos, pero funcionan muy bien. Y la segunda, la Bahía de la Resistencia, es una guarnición donde se han amotinado los sujetos emergentes, empoderados y re-existentes, agrupados en tropas sin jerarquías para evitar su exterminio a manos de las corrientes hegemónicas y de la masa dominante. La resistencia creada desde aquí revierte los flujos de información y poder, cambia pareceres y desbarata perjuicios; los sujetos de la Resistencia solo buscan perpetuarse en el tiempo a través de la historia y la memoria.

Como ven, nuestro territorio investigativo y conceptual es vasto, complejo y desigual, pero con las herramientas indicadas puede conocerse y explorarse en todo su esplendor. Cada navegante se enruta como quiere, corriendo el riesgo de llegar a un lugar indeseado, perderse y quedar a la deriva, encallar contra los obstáculos o hundirse en las profundidades del conocimiento. Igual, si con el viaje llegan las peripecias, siempre se puede tomar otra ruta u otro barco y zarpar de nuevo; lo importante es que el investigador deje Puerto Escritorio y se vaya de viaje.

El Mapa

ESTUARIOS

Entre la Comunicación y el Diseño



Luces de proa y popa: interpretaciones de la alegoría cartográfica desde la complejidad

"Para apaciguar la confusión,
culpe a alguien que no
haya sido nombrado"
G. Pask, 1995

Descentrarse de los cánones acostumbrados para describir los caminos investigativos y apostar por intencionalidades de construcción de nuevas categorías en las complejidades de la comunicación y el diseño, es el propósito de este apartado, donde aplicamos la propuesta de metodología participante con rigor, de Gordon Pask (1995), a partir de geometrización y matematización[11] , y así traducir la alegoría cartográfica presentada en el apartado anterior.

La traducción, en este sentido, implica ciertos momentos inspirados en la cibernética, que permitirán, por ahora, develar representaciones, jerarquías y relaciones categoriales transdisciplinares e ir mostrando las significaciones y refinamientos conceptuales que ha alcanzado el grupo de investigación.

[11]Las matemáticas y la geometría, en tanto maneras de modelar el mundo en sus diversas manifestaciones, se constituyen en herramientas para estructurar aquellas complejidades que a primera vista pueden ser incomprensibles o difíciles de articular, entretejer o semantizar de manera ordenada.

¿Qué forma tienen los conceptos?

En esta aplicación se pone en evidencia el juego existente entre los conceptos, producto de las discusiones y aportes, hechos desde cada uno de los campos de conocimiento. Dicho así, se entiende que la selección, por supuesto arbitraria, tanto de los conceptos, como de sus relaciones, permite ir documentando tres formas de navegar la alegoría y cuatro categorías emergentes iniciales, que devienen en la caracterización de la memoria, como fin último del proyecto.

En este camino, lo primero fue hacer el levantamiento de un compilado de descriptores compartidos por los ocho casos que componen el macroproyecto y hacer una lectura de correspondencia entre los elementos usados en el artefacto estético, para advertir cómo fue la comprensión y la creación artística de los temas y las relaciones, y poner de manifiesto, la dinámica estructural que compartían.

Esta construcción, al no ser lineal, sino paralela a la geometrización, traduce la construcción artística a figuras geométricas susceptibles de ser racionalizadas, mediante modelaciones sustentadas en teoremas, como es el caso del círculo, el triángulo, el paralelogramo y el poliedro. Tales representaciones permitirán en un ejercicio posterior, plantear medidas de área y ángulos. Sobre esto, Pask (1995) afirma que *"por encontrarnos ahora en un mundo gráfico, recurriremos muchas veces a las ilustraciones. Aunque estas ilustraciones se han realizado como proyecciones geométricas, su significado deseado es relacional o topológico; las magnitudes absolutas, por ejemplo, carecen de significación."* (p. 543).

Así, entendiendo que un concepto solo es estable en la medida de que su relación de producción o reproducción esté en el contexto de otros conceptos, el gráfico geométrico nos dejó modelar de manera creativa la realidad investigativa, primero en alegoría y luego en geometría, para comprender la complejidad que nos acompaña, y como dice Vásquez en el capítulo VIII, para poner *"en diálogo e interacción lo contrario con lo contradictorio; lo 'mismo' con lo 'otro', que existe en la vida misma a partir de la mirada antropobiopsicosocial"*. El resultado de este ejercicio se puede ver en la figura 1.

¿Qué nos dice la forma de los conceptos?

Viendo la figura, en la identificación inicial, se puede entender que los campos de la comunicación = *C* y del diseño = *D* como los entendemos predominantemente, están determinados o son fruto del desarrollo de la cultura occidental = *Co*, la cual a su vez está compuesta por ciencia = *ci*, tecnología = *t*, lo urbano = *u*, la innovación = *i*, lo sagrado = *s*, todo ello mediado actualmente por el consumo = *Mo*, entre otras formas de relación.

Con lo cual, si entendemos que Δ es y => es entonces, al plantear la relación si *X* entonces *Y*, podemos avizorar que:

C Δ D => Co |ci Δ t Δ u Δ s Δ i Δ ... | (Mo)

Pero esta realidad no es estática, mutuamente se retroalimentan la comunicación y el diseño con la cultura occidental.

Por ello, en lo dinámico, aparecen tres formas de navegación, representadas con flechas bidireccionales: el camino de las culturas = *Cu*; el de las perspectivas = *P*; y el de los sujetos = *S*. Los centros temáticos que figuran en la alegoría como reinos, que se podrían entender en la edad media como las pautas organizacionales, determinan los centros temáticos o conceptos principales; pero se deja ver un núcleo motor, representado por el espiral, una figura geométrica de mayor extensión, denominado caos, que revierte las dinámicas para impulsar, desde lo que se ha llamado fundamentación, la reconstrucción histórica y concretarla en la memoria de la comunicación y el diseño.

El camino de las culturas

Entendiendo que *Co*, tiene una importante afectación sobre los campos *C* y *D*, nos proponemos en el camino de las culturas, identificar Otras Culturas = *Oc*, que también tienen lugar de enunciación en el macroproyecto, en las cuales podemos diferenciar como mínimo a la oriental = *o*, latinoamericana = *l*, originaria o indígena = *or*, africana = *a*, musulmana, entre otras, que en ecuación podemos representar así:

Oc = |o Δ l Δ or Δ a Δ m Δ .... |

Y que a su vez cuentan con sus propias ciencias, tecnologías, innovaciones, lo sagrado, etc. Pero no necesariamente con lo urbano, varias etnias originarias prefieren identificarse como pueblos.

Oc= {ci Δ t Δ i Δ s ...)

Y se considera, como **primera categoría emergente el proceso tránsito cultural = *TC*,** es decir, el resultado de procesos interculturales que incluyen la aculturación, la multi y la transcultura, con lo cual tenemos un camino cultural en donde:

TC = Co Δ Oc

El camino de las perspectivas

En el camino de las perspectivas, idealmente, tendríamos cuatro hitos o mojones principales: el aportado por la cultura occidental, denominado perspectiva hegemónica = *Ph*, la de la comunicación = *Pc*, la del diseño = *Pd*, y la perspectiva aportada por el tránsito cultural = ***TC***. Por lo tanto, tenemos **una segunda categoría emergente, que hemos decidido denominar, la Perspectiva integral = *PI*,** que estaría compuesta por:

Ph Δ Pd Δ Pc Δ TC => PI

El camino de los sujetos

El recorrido del sujeto = *S*, empieza por ser el sujetado = *Ss*, propio de la cultura hegemónica u occidental, que pasa por ser un sujeto perdido = *Sp* en las búsquedas investigativas = *b*, para terminar, cuando deviene el caos = *Ca* y el naufragio de la incertidumbre = *in*, el desconcierto = *d*, y la falta de certezas = *fc*, en **la tercera categoría emergente, un sujeto emergente = *SE*,** así:

Ss => Co

Sp = |(Ca) in Δ d Δ fc Δ ... |

SE = Ss Δ Sp

El impulso del Caos

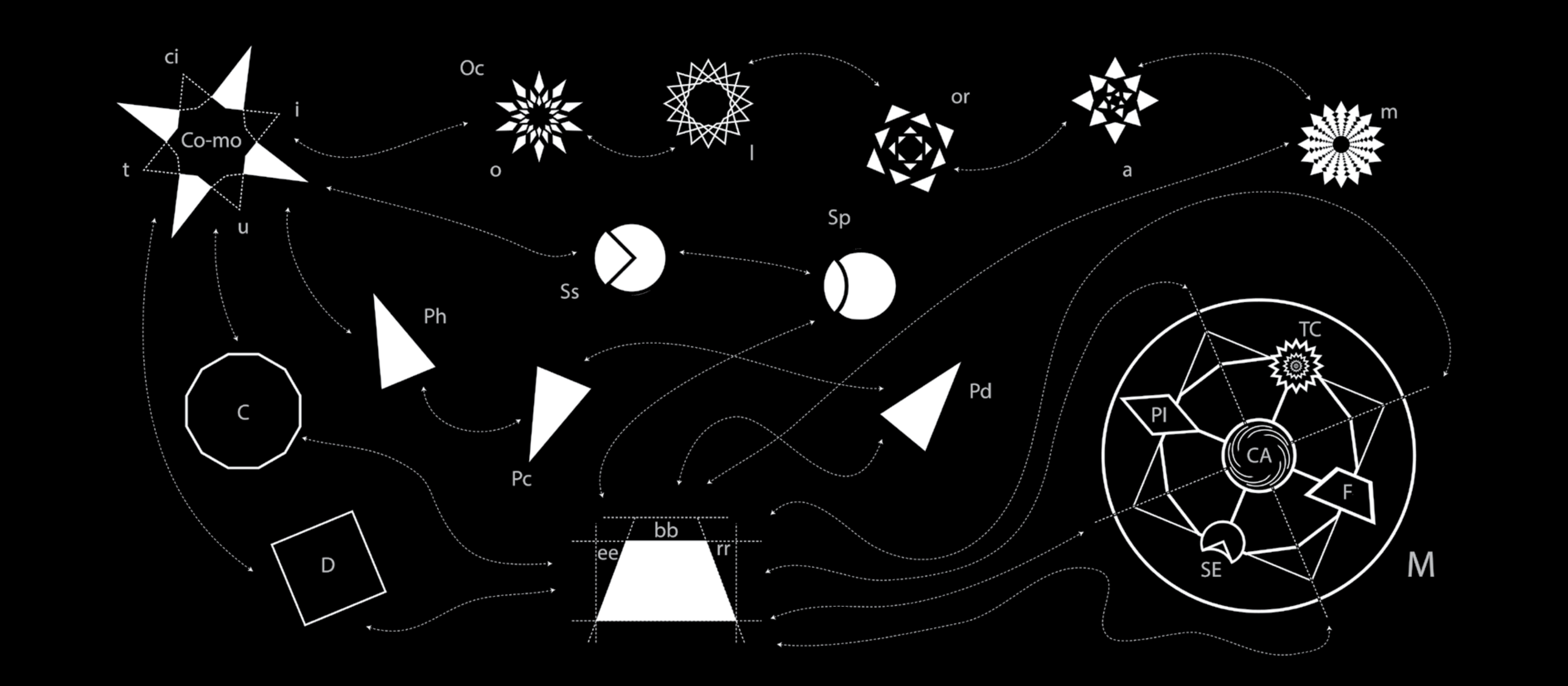
Como cuarto y último hallazgo preliminar en esta lectura tenemos que los fundamentos que impulsa el caos están dados por las diadas: resistencia–reexistencia = *rr*, emancipación–empoderamiento = *ee* y búsquedas investigativas-belleza = *bb*. Resistencia, entendida desde la propuesta que Hace Rivera-Plata en el capítulo VII, como "fuerza contraria a la ejercida por las tradiciones", para este contexto de orden hegemónica asociada con la cultura occidental; empoderamiento desde Freire como la posibilidad de que los menos favorecidos asuman sus problemas para construir soluciones colectivamente; mientras que la belleza, además de su participación en las muestras creativas del arte y el diseño se traduce en la dinámica de los hallazgos culturales como fuerza identitaria:

F => Ca | re Δ ee Δ bb |

En síntesis, todos los caminos conducen a la intencionalidad final de la investigación, determinada por la construcción – reconstrucción de historias de la comunicación y el diseño, que finalmente compendian los resultados del trabajo del equipo, constituidas en memorias = M, así:

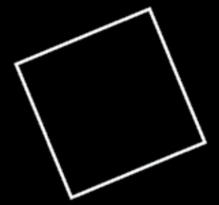
M => TC (Co) Δ SE Δ F Δ CA Δ PI Δ mo

Esta relación entre las categorías propuestas como hallazgos preliminares del proyecto, es decir: el Transito Cultural (***TC***), la Perspectiva Integrada (***PI***), el Sujeto Emergente (***SE***) y los fundamentos (***F***)que se dinamizan con el caos (***CA***); serán abordadas a profundidad a lo largo de los capítulos de la segunda parte del libro, desde diferentes miradas, y pondrán en evidencia que cuando se trata de complejidades históricas de la comunicación y el diseño es necesario ampliar los horizontes y trascender los lugares comunes de la naturaleza invariable, finita y lineal del tiempo y del espacio.


ci
i
Co-mo
t
u
Oc
o
l
or
a
m
Sp
Ss
Ph
C
Pc
Pd
D
bb
ee
rr
TC
Pl
CA
F
SE
M

Co = Cultura occidental
mo = consumo
i = inovación
ci = ciencia
u = urbano

C = Comunicación



D = Diseño

bb = busquedas investigativas - belleza
ee = enmancipación - empoderamiento
rr = resistencia - reexistencia

Oc = Otras culturas
o = oriental

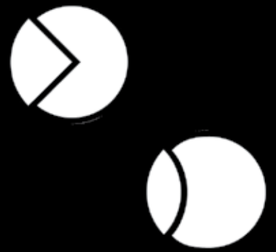
l = latinoamericana

or = originaria

a = africana

m = musulmana

Ph = Perspectiva hegemónica
Pc = Perspectiva de la comunicación
Pd = Perspectiva del diseño



Ss = Sujeto sujetado
Sp= Sujeto perdido

CA = Caos

Categorías emergentes

F = Fundamentos
F | Ca | re ∧ ee ∧ bb |

TC = Transitos Culturales
TC = Co ∧ Oc

SE = Sujeto Emergente
Ph ∧ Pd ∧ Pc ∧ TC ⇒ PI

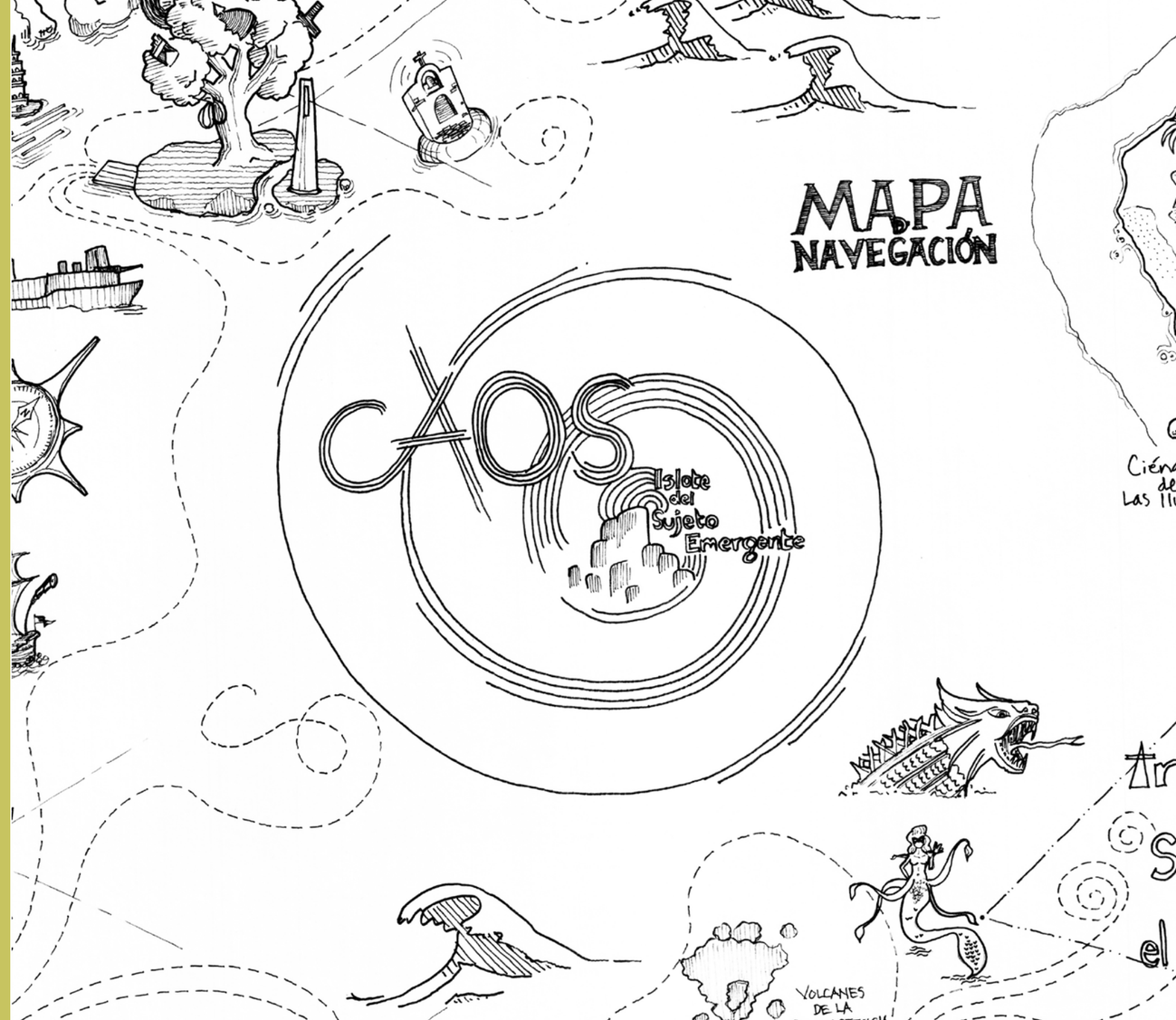
PI = Perspectiva Integral
SE = Ss ∧ Sp

M = Memorias
M⇒ TC (Co) ∧ SE ∧ F ∧ CA ∧ PI ∧ mo

Bibliografía de la primera parte

BAJTIN, M. (1998) Estética de la creación verbal. México D.F: Siglo XXI ed.
CAÑEQUE, H. (1993). Juego y Vida. Buenos Aires: El ateneo.
Carta Pedagogica (1959). Año XI, N-8.
CHION, M. (2003) Arte de los Sonidos Fijados. Madrid: Taller de Ediciones.
CORTAZAR, J. (2004). Rayuela. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
DE CHARDIN, P. (2008) El medio divino. Madrid: Ed. Trotta.
DELEUZE, G. y **Guattari**, F. (1997). ¿Qué es la filosofía?. Barcelona: Anagrama.
DIDIER, C. (1999). Enciclopedia de las artes adivinatorias. Paris: Hachette.
ELIADE, M. (1985) Lo sagrado y lo profano, Colección: Punto Omega. Madrid: Edición Labor.
GREENBERG, C. (1986) Arrogant Purpose. Vol. 2. Chicago: The University of Chicago Press.
HIBBERT, B. (2004) The sound of bells. Londres: Great Bookham.
JOYCE, J (2014) Ulises. España: Lumen
MANN, T (2009) La montaña mágica. España: Edhasa
MATURANA, H. y **Varela**, F. (2003) De máquinas y seres vivos. Autopoiesis, la organización de la vida. Buenos Aires: Lumen.
MCLUHAN, M. (1964) Understanding the Media: The Extensions of Man. MIT Press.
MORIN, E. (1999) El método – la naturaleza de la naturaleza. Madrid: Cátedra.
NIETZSCHE, F. (2000). Voluntad de poder. Madrid: EDAF
PASK, G. () Metodología participante con rigor. En Delgado y Gutiérrez. Métodos y técnicas de investigación en ciencias sociales. Madrid: Ed. Síntesis.
PAZ, O. (2003). El arco y la lira, 13ª ed., México: Fondo de Cultura Económica.
PRIGOGINE, I. (1983). ¿Tan solo una ilusión? Barcelona: Tusquets editores
ROSENBERG, H. (1973) The anxious object. Nueva York: The Macmillan Company- First Collier Books Edition.
SCHREY, D. (2014) Media and Nostalgia, Capítulo: Analogue Nostalgia and the Aesthetics of ideas. Londres: Palgrave McMillian.
SERRES, M. (1995). Atlas. Madrid: Cátedra
WALSH, C. (2003) *Introducción: ¿Qué saber, qué hacer y cómo ver? Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales desde América andina* EN: Estudios Culturales latinoamericanos: Retos desde y sobre la región andina. Universidad Andina Simón Bolívar/Abya-yala. Quito.
WINNICOTT, D. (1971). Realidad y juego. Barcelona: Gedisa.
WISHART, T. (1996) On Sonic Art. Amsterdam: Hardwood academic publishers.
WITTGENSTEIN, L. (2010) Tractatus Logico-Philosophicus. Madrid: Alianza editorial.
ZEMELMAN, H. (2005) Voluntad de conocer. El sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico. Chiapas: Anthropos. Universidad Autónoma de Chiapas, Instituto de Pensamiento y Cultura en América Latina-Barcelona.

Segunda Parte


MAPA
NAVEGACIÓN
CAOS
Islote
del
Sujeto
Emergente
VOLCANES
DE LA

El dibujo representa a la oropéndola, un ave propia de la Sierra Nevada de Santa de colores amarillo y negro. Sus nidos tienen forma de poporo (instrumento ritual, que usan los hombres para compartir la palabra desde el vínculo con la madre tierra; representa a la mujer de cada uno y en una combinación con polvo de conchas marinas y hoja de ayo o coca es masticada mientras se conversa). Se le ha *"guindado"* al cuello una mochila, para representar el objeto de la reflexión empleado por las mujeres, que mientras las tejen, van creando el mundo con sus pensamientos.

La lagartija fue la primera que tocó el tambor. Un análisis complejo de historias sagradas de los pueblos kankuamo y kogui de colombia

/ Jeannette Plaza Zúñiga
Catalina Campuzano R.

"Si los estudios de comunicación/cultura ponen en juego desde su inicio una mirada no disciplinar, acaso su contribución principal sea la de tender puentes, «llevar y traer», unir áreas, responder o preguntar en el contexto y en la clave «equivocados», incluso volviendo grises algunas dimensiones y borrosos algunos límites"
(Caggiano, 2007, p. 18)

La comprensión de las historias de la comunicación de lo sagrado, en los pueblos Kogui y Kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta - Colombia, requiere, como se titula en este artículo, aproximaciones complejas; esto quiere decir que apostamos por epistemologías que superen la reducción racionalista de la investigación tradicional; por lo tanto, preferimos que se busquen relaciones nuevas, que se (de)construyan las existentes, según Quevedo (2001)

> *"Aunque parece revolucionaria, la deconstrucción no se deja asimilar al pensamiento revolucionario, que es teleológico y procede a partir de un origen y hacia un fin, de acuerdo con un procedimiento claramente metafísico. Finalidad del pensamiento revolucionario es invertir las jerarquías sociales y políticas; pero a Derrida no le interesa tanto invertir cuanto dislocar, desplazar. Hay algo conservador en toda revolución. La deconstrucción en cambio se resiste a ser alineada y no se deja definir en términos de programas, de posiciones, de izquierda o de derecha. No hay un programa; cada acción tiene su propio programa partiendo de cero".* (p. 59)

Quiere decir entonces que en esta investigación se persigue que se desafíen las lógicas unidireccionales, que han conllevado a la dicotomía entre el saber y el conocer, lo técnico y lo cultural, la ciencia y el arte, la naturaleza y el espíritu, y por ende entre el saber popular y el conocimiento científico, entre otras rupturas.

De esta manera, la pregunta por las historias de la comunicación en espacios de educación propia y su relación con lo sagrado, muestra en principio una posible lógica, desde lo formal, así: a) ¿Qué? – historias de la comunicación; b) ¿Dónde? – en espacios de educación propia; y c) ¿Con relación a qué? – a lo sagrado. Esta forma lineal de suponer la articulación categorial se complejiza en la medida en que nos acercamos a cada una de ellas por separado.

LA COMUNICACIÓN: el necesario cambio paradigmático

Para comprender la conformación del campo de la comunicación es necesario llevar a cabo un recorrido histórico, para lo cual puede ser conveniente un corto paso por sus etapas de configuración. Bilyk (2015) propone las siguientes: Funcional-estructuralista, teoría crítica, teoría crítica latinoamericana, estudios culturales británicos, estudios culturales latinoamericanos, estudios de comunicación y neoliberalismo. Todo ello para tener una perspectiva de la investigación en comunicación. Algunas de estas etapas serán tratadas a continuación en la medida en que aportan, desde el transcurrir de las ciencias sociales y del devenir de la comunicación, referentes para el problema que nos ocupa: las historias de la comunicación de lo sagrado en contextos de educación propia de los pueblos kankuamo y kogui.

En primer lugar, la concepción de la comunicación como acto de transmisión de información requería una metodología para identificar el desenvolvimiento de este tipo de procesos, lo que nos ubica en la escuela estructural-funcionalista, a comienzos de la segunda guerra mundial. En este momento histórico, el interés por la eficiencia de la trasmisión y la secuencia matemática emisor-mensaje-receptor, voltea principalmente la mirada hacia los medios como la radio, la prensa, la televisión, etc.

Pasar por una revisión histórica supone un soporte de fundamentación para trabajos investigativos, por lo cual aparecen algunas preguntas y reflexiones, que han surgido a propósito del tema investigativo que nos ocupa. La perspectiva estructuralista de corte marxista, entiende a los medios de comunicación como parte de los aparatos ideológicos del estado y por ende instrumentos de manipulación y ejercicio del poder.

Lo anterior lleva a preguntarse ¿Cuáles son las funciones de lo sagrado y de la comunicación de lo sagrado, en los pueblos originarios? Importaría aventurarse en respuestas vinculadas con pegamento y articulación con las otras esferas de la vida. ¿Se presentan en lo sagrado de los pueblos Kankuamo y Kogui manifestaciones de dominación y manipulación? La manipulación es tratada, en el ámbito de indicadores de evaluación de una situación, como una manifestación de tergiversación o pérdida del rumbo o camino que se anda para conseguir un objetivo establecido previamente. Para hacer el análisis al respecto, se puede partir de la descripción de una situación sagrada. Por ejemplo, en el trabajo de campo realizado (Plaza y Campuzano, 2008-2016) se han registrado proposiciones de los Mamos del tipo *"seamos dulces", "Moviendo el pensamiento, cambiamos la realidad", "Tenemos que ser pequeños, pero fuertes, de corazón fuerte",* que analizadas desde una perspectiva funcional estructuralista, puede asimilar un discurso-consejo a un discurso-orden; especialmente si se entiende que Mamo es la forma originaria de nombrar a los padres de la comunidad, líderes espirituales y sabedores de las medicinas tradicionales. Llamados en otras culturas taitas o chamanes.

Volviendo al recorrido histórico lineal que se planteó al inicio, interesa detenerse en el periodo entre el 45 y los 60/70 que impulsa la aparición de la teoría crítica a partir, en buena medida, de la Escuela de Frankfurt con autores como Adorno y Benjamin, (2016) quienes proporcionan reflexiones cuestionadoras sobre el papel de la comunicación, ante los horrores de la guerra, y de allí se deriva la teoría crítica también en América Latina, referida a la denuncia de los medios como invasión cultural. Germinan en este marco, los movimientos políticos en las décadas 60 y 70, y allí mismo nace la comunicación alternativa y popular, que plantea una relación con la academia y la investigación *"a las orillas de la ciencia"* (Bilyk, 2015). Para profundizar las posturas de la teoría crítica nos detendremos en los aportes de Althuser, (1988 [1970]) influyente en América Latina, y particularmente en Matelart y Dorfman, (1971) ya como elaboración regional.

Althusser (1988) por su parte, alertaba sobre el problema de que la reproducción de las relaciones de poder se hacía mediante los aparatos ideológicos del estado en los que incluía entre otros a los medios de comunicación y a la educación. Aunque los identificaba como no represivos físicamente, sí lo conformaban simbólicamente, con estrategias como la censura y el control.

La afirmación del autor *"se aprenden habilidades (savoir-faire)"* vigente aún hoy a través de la imposición de la educación por competencias, a fin de lo que llamaba asegurar la sumisión a la ideología de las clases dominantes, durante las épocas más sensibles a la adaptación y el aprendizaje del ser humano, la infancia y la adolescencia se complementaba con la masificación de los medios, como asunto central en la comunicación como problema de conocimiento.

Aquí importante ver que son también los pueblos Kankuamos y los Koguis quienes problematizan el carácter repetitivo de la educación occidental, al no permitir que los estudiantes hoy, creen nuevas posturas y limiten el crecimiento individual particular, así pues, el énfasis de la pedagogía está en repetir lo que dicen autores y profesores (Plaza y Campuzano, 2008).

Desde Chile, Dorfman y Mattelart (1971) denuncian la colonización cultural, analizando detenidamente la carga ideológica de Walt Disney, quien a través de cada uno de sus personajes y situaciones estandariza sujetos dóciles, como lo imputa Schmucler (1971) en el prólogo, aunque advierte que son *"demonios de papel"*. El libro deconstruye de esta manera la naturaleza apolítica del entretenimiento.

Entre otros análisis, resulta importante volver a mirar el rol de los exploradores, quienes a su llegada a otros lugares se asumen como héroes que salvan a la población local, en desastres naturales o hasta de ella misma. Estos héroes forasteros se desplazan con mayor facilidad, por los inhóspitos lugares, a pesar de que no es su territorio. Este puede ser un ejemplo de los mecanismos utilizados para lograr la dominación cultural y el desprecio por lo local. Para el problema de esta investigación es un llamado de alerta a mantener relaciones de respeto con los miembros de los pueblos participantes. Tal respeto de fondo corresponde a una postura política que estimula desarrollos epistémicos, en tanto más que generalizaciones, impulsa la comprensión de los saberes ancestrales. Un buen ejemplo para contrarrestar esta postura de subvaloración local lo constituye el personaje de tira cómica, desarrollada en Cuba, para enseñar historia; en tal caso, el héroe es el local que combate a los invasores con todo el dominio en el conocimiento de la geografía.

En términos de comunicación, la búsqueda nos lleva a los aportes de la Escuela del pensamiento Latinoamericano, desde del autor hispano-colombiano Barbero (2002), quien en su libro La educación desde la comunicación afirma que la comunicación pretende eliminar el vacío de sentido que tiene el lenguaje en la formalización de las instituciones contemporáneas, y que se evidencia en la disyuntiva confusión entre los medios y la comunicación, y las técnicas/metodologías y la educación.

Sin embargo, asegura el mismo Barbero (2002) que el centro de esta posible relación está en la capacidad humana para develar, comprender y transformar las dinámicas de la inserción y participación en la construcción del tejido social, teniendo como mediación lo que Freire (1993) llamara la Palabra Generadora, en tanto es palabra de un sujeto que tiene significación, y que es en sí misma una acción política.

En este lugar de la palabra, el autor acude a la expresión textura dialógica para conjugar la dualidad de lo comunicacional, pues se define como elemento simbólico por una parte, y como subjetivación de dicho elemento por otra, lo cual no podría configurarse como real si no pasa por un proceso de interacción.

En esta misma línea teórica, García Matilla (2001) pone la comunicación al servicio de la adquisición y confrontación de conocimientos desde una perspectiva crítica y transformadora, pues sugiere que en este campo suele pensarse que la información es en sí misma el conocimiento, olvidando que su construcción debe pasar inevitablemente por la significación y el sentido, dado fundamentalmente por el acervo cultural de los pueblos. De esta forma, García Matilla (2001)

La lagartija fue la primera que tocó el tambor.
Un análisis complejo de historias sagradas de los pueblos kankuamo y kogui de colombia

atañe dichas significaciones a la creatividad y a la expresión, en función de preguntarse por las estructuras de poder que a ella subyacen, y generar incertidumbres alrededor del conocimiento del mundo.

Por su parte Rodríguez (2001) afirma que la comunicación se da en tanto los participantes generan procesos de intercambio de significados por medio de la oralidad, la imagen y el movimiento, descubriendo y utilizando en los encuentros diversas formas de comprensión. Asegura el autor que tales encuentros son los espacios de interacción más propicios para ejercer el ethos, lo que implica que es allí donde se valora al otro en condición de diversidad y heterogeneidad, permitiendo la construcción social desde el respeto, la tolerancia y la convivencia.

También Montel (2013) apunta que involucra interacción, conocimientos y sentido de pertenencia en el aprendizaje humano, y por ende los eventos comunicativos no están aislados de la introspección y del desarrollo de las capacidades de generar pensamiento divergente; y en la misma vía, Hopenhayn (2003, p. 33) muestra la necesidad de acercarnos a las realidades comunicativas cotidianas donde se construyen las realidades comunes, y que en el siglo XXI son *"cada vez más importantes, masivas y cruzadas"*.

Hasta este punto, vamos a decir que la comunicación no se remite aquí solamente a un qué generalizado y sin propósito, sino que debe ser vista como un lugar (es decir un dónde) de legitimación de la interacción social, que abarca y genera lazos (o sea que se relaciona) con la sensibilidad, la creatividad y la emocionalidad individual y colectiva; y que conlleva un para qué, que trasciende los límites conscientes de intencionalidad razonada, en tanto que se oculta, en el sentido batesoniano , en la profunda densidad de los movimientos contextuales.

LA EDUCACIÓN PROPIA:
saberes ancestrales y colonización del saber

Los hallazgos de investigaciones anteriores (Plaza y Campuzano, 2008-2016), lograron una sistematización y resignificación de la educación propia de los pueblos Kankuamo y Kogui, renombrada como Hacer el camino; ésta se constituye en el andar las vías del conocimiento, que inicia con la herencia de la memoria ancestral desde antes de ser engendrado; el punto de partida, una vez nace, es la introspección, la mirada interior que lleva a preguntarse *"¿quién soy? ¿qué quiero? ¿por qué estoy aquí?"* Y a encontrar las respuestas a costa de sacrificios. Con esto, se desarrollan herramientas propias y se adquieren las certezas, y es desde esa condición que es posible guiar a otros, por lo cual la enseñanza se hace con las vivencias. Al final de camino del conocimiento, se asume la Ley de Sé o ley propia para la denuncia y participación en el mundo de lo público, por lo cual ella se vuelve una manera de resistencia desde el convencimiento de la belleza de su cultura.

Desde la perspectiva del performance ritual en el campo educativo, se plantea que la educación tiene una condición profunda, en tanto hay una ritualidad enmarcada en un contexto simbólico de representaciones que circulan en los espacios y el tiempo, desde una dramaturgia social. Esto en la medida en que los espacios educativos son una expresión de aspectos fundamentales y estructurales de la sociedad, que contienen elementos políticos, donde se evidencian las relaciones de poder existentes. (McLaren, 1995).

Muchas veces se ha afirmado el predominio de las élites sociales en el ideal moderno de la educación, aplicable a las sociedades de matiz occidental, y es equiparable a su influencia en la comunicación, pues se admite una escuela que está *"más allá"* de lo político, y por lo tanto *"más allá"* de lo discutible, legitimándola como un espacio trascendental. Esto nos lleva a reflexionar que la educación en los territorios originarios no fue, ni es ajena a este panorama, por vías de la colonización del saber y del hacer ancestral, pasando de lo sagrado aborigen, a la ritualidad con intención de institucionalidad.

Pero ¿Qué hace que la propuesta pedagógica de los pueblos Kankuamo y Kogui sea particular? ¿Qué la hace interesante? Seguramente, porque ha sido construida a partir de sus concepciones y prácticas, y explica de otra forma la manera de hacer el camino del conocimiento. Acogiendo así la propuesta de Fraser (2006) de resignificar las actitudes ante grupos tradicionalmente menospreciados, para lograr su reconocimiento, no desde posturas asistencialistas, sino revalorizadas, al tomarlas como fuente para creer que otro destino identitario es posible para la cultura latinoamericana.

Si a lo anterior le sumamos un corto análisis sobre la colonización del saber y el hacer de la educación propia, nos encontramos en un entramado complejo que requiere preguntarnos por quién enseña y quién aprende, qué significa enseñar y aprender, qué relación tiene ello con los momentos del pensamiento, con las tecnologías, con la legitimación de lo que se conoce, etc.

Finalmente, podemos afirmar que la educación propia, si bien es un espacio (dónde), no se limita solo a esto; implica más bien ampliar la concepción de la acción de enseñar y aprender fuera de las aulas de las escuelas, pero no implica su caracterización solamente como entorno educativo; más bien, al inicio nos muestra una serie de dualidades que podríamos resumir así: conocimiento-memoria, introspección-pregunta, respuesta-sacrificio, herramienta-certeza, ley-resistencia. Dualidades que más que un simple dónde, evidencian un pensamiento multiperspectivo y multidimensional, en el cual la vinculación entre sujeto y mundo, se da en el lugar de la constante transformación.

LO SAGRADO:
entre lo profano y lo irreal

La búsqueda de la categoría de lo sagrado, ha tenido un resurgimiento en los últimos diez años a través de la realización de diversos estudios, en su mayoría con un fuerte componente disciplinar desde la educación, la filosofía política, la antropología y la comunicación. En este sentido, hay dos tendencias emergentes de investigación: la primera, referida a lo sagrado como definición; y la segunda que muestra profundización conceptual sobre lo sagrado en los pueblos originarios.

Existen tres referentes fundamentales para delimitar este resurgimiento: por una parte, el planteado por Durkheim (1917, reedición de 2004), quien explica la base de la religión como institución social desde la dicotomía que estructura los valores en los individuos: lo sagrado y lo profano. La primera instancia, la cataloga como la instauración de un valor protegido por las prohibiciones impuestas, que requiere un cuidado y protección de cualquier elemento que lo pueda poner en peligro. Esta condición se contrapone con la noción de lo profano, ámbito al que se le aplican las restricciones y las prohibiciones, y que debe estar alejado del mundo de lo sagrado.

Por otra, la comprensión de Douglas (1991), de que la sacralidad indica, cómo en diferentes contextos culturales se asocia lo sagrado a la pureza y lo limpio, en tanto que lo profano se entiende como lo impuro y contaminado, aquello que representa un peligro para la estabilidad del mundo y de la vida humana. Una serie de prescripciones y prohibiciones imponen al cuerpo social la necesidad de un conjunto de normas que les permitan llevar adelante su vida, evitando situaciones de desestabilización al orden establecido y determinado culturalmente.

Por último, los estudios de Eliáde (1981) que circunscriben lo sagrado a otra categoría importante: el tiempo, pues tanto el mito - entendido como la realidad inmanente a cada cultura - como la existencia de dioses y espíritus, dan cuenta del movimiento y regularidad de las cosas en el marco de ciclos observables donde interactúan los seres humanos con la naturaleza. Esta sincronía entre distintas esferas de interacción determina la concepción de lo sagrado y lo profano como condiciones inmanentes al ser en función de la existencia de un tiempo de lo sagrado y de un tiempo de lo profano. Por lo general se entiende entonces, que el tiempo del ritual es un tiempo de lo sagrado.

Dentro de los estudios mencionados al inicio de este apartado, en la primera tendencia, vale la pena resaltar el de Somberg (2006), quien vincula lo sagrado a lo religioso, porque designa lo sobrenatural en el hombre para expresar su condición de inacabado, y es manifestado concretamente mediante cultos. Además, relaciona este ámbito con el tiempo y el espacio, en tanto actualizan la experiencia de lo sagrado en el mundo contemporáneo, caracterizado por la acción social desde fuentes alternativas de significado: *"Fiestas religiosas, rituales de nacimiento, pasaje y muerte, templos, cementerios (...) son instrumentos para "proteger" a los fieles de su propio tiempo y satisfacer la aspiración del hombre por lo sagrado"* (Somberg, 2006, p. 48).

Los estudios de Ríos (2011) quien, en un intento de definición de lo sagrado insiste en que el logro de lo sagrado radica en la trascendencia de las cuestiones que son naturales a él, es decir en la separación de lo sacro y lo cotidiano. Le Breton (2009) por su parte, insiste en el tema del valor que se le da a lo sagrado fuera de lo cotidiano, pero lo personifica en objetos, eventos, seres o acciones; lo aleja de la religiosidad, debido a que no se administra dentro de un marco normativo, sino que depende de la autonomía de la individualidad y de la colectividad.

Para finalizar, Lema (2009) vuelve a retomar la dicotomía de la religión y lo sagrado y afirma que si bien en el siglo XIX se abordó la categoría en el campo de la historia de las religiones, hoy en día la categoría tiene otros usos alejados de esta vinculación. De esta manera, tiene un acercamiento con la conformación de la acción colectiva desde una perspectiva emancipatoria.

En la segunda tendencia, más focalizada en la relación entre lo sagrado aborigen y la comunicación, encontramos los documentos de la Comisión Nacional de trabajo y concertación de la Educación para los pueblos indígenas - CONTCEPI-, en el *"Perfil del Sistema Educativo Indígena Propio"* (2012), donde se hace un énfasis importante en la concepción de territorio, entendiéndolo como un espacio sagrado *"donde se desarrolla la integralidad de la vida, y la tierra es nuestra madre y maestra. Ella está integrada por seres, espíritus y energías que permiten un orden y hacen posible la vida"* (p. 22). Este territorio es donde se dan las dinámicas de relación del pueblo con el misterio del origen, es decir donde tiene lugar la *"cosmización de la existencia: donde cosmos, vida y espacio físico, se hacen uno sólo"* (p. 32).

En los estudios del norte del continente americano, Simonelli (1996) hace una mención a lo sagrado en la educación indígena en los Estados Unidos y afirma que el aprendizaje está conectado al proceso vital de cada individuo, pero está relacionado también con la vida común y el medio ambiente; lo que plantea una comunicación y un intercambio con los ancestros, ya que se manifiesta como un *"viaje de vida sagrado"*. Aquí, lo espiritual y lo sacro son importantes valores, juegan un rol central en los procesos comunicativos que permiten la permanencia de la tradición.

Para el contexto colombiano, Duque (2009) hace una extensa y completa búsqueda de lo sagrado en las comunidades originarias de la Sierra Nevada de Santa Marta y concluye en la necesidad del reconocimiento del territorio como un lugar donde *"habitan las entidades naturales y espirituales, espacio que les fue encargado a los indígenas para asegurar el orden sagrado y la integralidad de sus componentes como principio de unidad cultural"* (p. 24): *(...) resulta necesario establecer las singularidades de esta inter-pertenencia para entender el porqué y el cómo se establece esta simbiosis, una que encadena la existencia singular de cada hombre con el espíritu de su entorno* (Duque, 2009, p. 32).

El autor pone la arquitectura como elemento de construcción de sentido colectivo sagrado, que permanece gracias a la construcción-reconstrucción de la memoria. Hipótesis propuesta por Eliade (2009) [1951], en su obra sobre el mito del eterno retorno; esto es que los rituales tribales tienden a re-crear el mito de fundación cíclicamente, entonces, se trata de mantener vivas, en el pensamiento colectivo, personajes y situaciones que marcan la cultura.

> (...) el rito de construcción de una edificación con carácter sagrado implica la elaboración de un ritual digno de aquel evento primigenio que inició el cosmos, ya que se trata de la repetición simbólica del acto divino y ejemplar que es la creación del mundo y del hombre. Así, cada vez que se erigen, se re-crea el comienzo absoluto del cosmos y se restaura su construcción misma por medio de su re-construcción arquitectónica. (Duque Cañas, 2009, p. 49).

De igual manera, en los estudios de Giraldo (2010) se muestra un acercamiento a los territorios Iku, definidos por la autora como sitios-en-red donde se dan relaciones de pertenencia, en las que tienen lugar órdenes ecológicos y sociales fundamentales para la subsistencia cultural del grupo, y por ello se semantizan, al nivel del intercambio comunicativo y se nombran sagrados.

Encontramos también los estudios de Mendoza (2010), quien afirma que la interacción, y por lo tanto la comunicación en las comunidades Ika, Kankuama, Nasa, Wayúu Y Mokaná, está vinculada con la cosmogonía y la cosmovisión y particularmente con el respeto por la tierra, por las leyes antiguas y por su historia sagrada.

El autor asevera que en los últimos años se han realizado diversos proyectos que proponen la recuperación del conocimiento ancestral en términos de lo sagrado, como por ejemplo los bautizos tradicionales en lugares espirituales, el uso de la lengua materna, que buscan que los pueblos vuelvan a sus estructuras originarias. En la relación comunicación-espiritualidad, el autor sugiere que es necesario que los maestros de las nuevas generaciones conozcan *"(...) cómo se llega a los sitios sagrados, cómo se habla con los mayores y los Mamos, lo que se puede preguntar y lo que se puede escribir"* (p. 165)

A partir de este corto recorrido conceptual, nos es evidente la complejidad de los elementos que se entrecruzan en la comprensión de lo sagrado: desde las cosmovisiones, surge lo sagrado como categoría articuladora principal de la vida individual y colectiva, de tal manera que se asocia a manifestaciones sentipensantes y a haceres de carácter espiritual, no necesariamente religiosos. En términos generales, afirmaremos entonces que lo sagrado puede estimarse como un qué, delimitado por su contradicción con lo profano y por su carácter de determinante cultural, que se da en un territorio (dónde), entendido como espacio-temporalidad de interacción (dónde-cuándo), no exclusivamente humana, y que permite (para qué) el tránsito entre las estructuras superficiales y profundas de las sociedades.

Metodología

La metodología de la investigación, manejó tres componentes principales, atendiendo la metáfora de la escalera, en tanto un proceso investigativo afronta diferentes niveles de aproximación (Jhonson,1991 o Prost, 1983), pero en la posibilidad de retrotraer, decodificar o retomar los diferentes momentos en movimientos en espiral o caóticos, que permitieron volver o re-volver en direcciones no lineales (Gutiérrez y Delgado, 1995). Los tres componentes son la perspectiva epistemológica como fundamento filosófico, las estrategias direccionadoras de los procesos y las técnicas que permiten recabar y manejar la información primaria durante las aproximaciones a los pueblos Kankuamo y Kogui con los que se lleva a cabo la investigación.

Pasar del dolor de escuchar al viejo Matías y limitar las publicaciones para no entrar en los temas del conflicto armado; al asombro de la belleza de la cultura milenaria, para visualizar la comunicación de lo sagrado como su pegamento principal, exigió posicionar la mirada en opciones cualitativas. Así, el contexto teórico cualitativo como perspectiva exigida por las características complejas de los nacientes campos de las ciencias sociales desde finales del siglo XIX y principios del XX, es el elegido en esta investigación puesto que de allí emerge el interés Histórico-hermenéutico, por la comprensión más que por la verdad, buscada en el interés práctico empírico-analítico, desde los movimientos de la racionalidad propios de las ciencias básicas (Habermas, 1988).

Por su parte las estrategias investigativas. Se inspiran en la etnografía y en los relatos autobiográficos,

pasando por las narrativas. Quiere decir que, para acercarse a la comunicación de la espiritualidad, se requirió convivir in situ, con los pobladores *"trabajos, fiestas, situaciones y sitios sagrados"*, que permitieron tener algunas comprensiones de la sabiduría ancestral más allá de la *"magia satanizada"* durante los procesos coloniales. Así como también fue necesario, imbuirse en las reflexiones profundas y prolongadas frente al papel del ser humano en el cosmos o compartir cantos y bailes en torno a temas como la alegría o la intermediación.

En concordancia con lo anterior entre las técnicas empleadas se utilizaron la entrevista a profundidad (Valles, 2009) y observaciones participantes que permitieron a las investigadoras interpretar lo epistémico en nombre del equilibrio como principio vital del cosmos.

Resultados preliminares

Hasta ahora, hemos propuesto un abordaje a la triada categorial historias de la comunicación - educación propia - lo sagrado, y para ello hemos tratado de seguir una perspectiva teórica – epistemológica desde el modelo propuesto por Turner (1990) en cuanto a lo sagrado visto como un drama social, con sus respectivos sistemas simbólicos y metáforas relacionales que consolidan el guion de cada sociedad, donde la performancia es un sistema de expresión de elementos clave de la cultura y, para nuestro caso, de las manifestaciones comunicativas en el contexto de la educación propia, y sus relaciones con lo sagrado.

La cultura, la cognición y la percepción, se expresan en formas simbólicas; así la experiencia común hace que la acción se vea representada en cuanto a forma y contenido por un conjunto de metáforas relacionales que dan cuenta de unas formas particulares de pensamiento. Cada metáfora expresa un paradigma y durante la experiencia aparecen nuevos paradigmas. Aquí, la acción social se abre y entiende como una dinamización (Turner, 1990).

En este sentido, el concepto de drama, aplicado a lo social, establece una serie de vínculos entre los integrantes de las comunidades quienes, con el paso del tiempo, van estructurando colectivamente dicho guion en un proceso constante de acuerdos y negociaciones entre la cultura, la percepción y la cognición. Tal proceso se relaciona ampliamente con la perspectiva del teatro en la medida que éste último resulta de la experiencia con la realidad y como forma de expresión artística –y etnográfica- de unas percepciones de la vida asociadas al mundo social y las influencias de la cultura (Turner, 1990).

Notamos entonces que la categoría de lo sagrado ha sido abordada como centro en investigaciones de variada índole, en algunos casos con fundamento en lo religioso, pero en la mayoría de los casos vinculada a un territorio, un tiempo y un espacio de carácter trascendente, que se constituye como elemento de orden social y, yendo más allá en los pueblos originarios, donde parece ir de lo social al vínculo con lo cósmico y lo espiritual, atravesado por las leyes de origen, la memoria, el pensamiento y el equilibrio.

Lo anterior plantea una relación entre el devenir del ser humano y el desarrollo identitario a partir de su relación con un mundo invisible supra-humano, que está presente en todo lo que lo rodea. Esta concepción de lo sagrado, es configurada por elementos comunicativos tales como los modos de narrar, los modos de percepción y los modos de transformación de las realidades pasadas, presentes y futuras, incluyendo allí unas concepciones de espacio y tiempo que oscilan entre la creación y la nada.

Las prácticas rituales mantienen la comunicación entre la colectividad, el individuo y el espacio de habitancia, ligándolo con el cosmos, lo que le da una singular visión sagrada a la comunicación. Esta categoría de espacio no se queda en lo geográfico, sino que incluye las diversas conexiones de tales geografías con dos manifestaciones: en primer lugar, elementos naturales como el sol, las estrellas, las piedras, los nichos de agua, los animales, y en general los espíritus o energías que ellos representan y que coexisten con los pueblos. En segundo lugar, con las historias y narraciones ancestrales, heredadas de los abuelos y los padres, que dan sentido a esas geografías.

Un ejemplo de la primera manifestación es la lectura del territorio que hace Gilberto Arland (kankuamo) en el Parque Entrenubes de Usme – Bogotá en el 2010. Dicha lectura, se da en el marco del encargo de un diagnóstico de fauna y flora, que, al estilo occidental de las ciencias básicas, tendría que hacerse como caracterización físico-biológica. Lo que no se esperaba en este contexto, era que la mirada originaria develara situaciones de comunicación cósmica:

> *Íbamos caminando con un grupo de habitantes de Usme, Gilberto detuvo la marcha para indicar al grupo que se detuviera y observara el recorrido del filo de la montaña; luego de un silencio, explicó cómo tal figura y su despliegue en el sentido oriente-occidente replicaba exactamente el camino extremo que hace el sol en el solsticio de verano (...)* (En notas de campo: Plaza, 2010).

Así pues, las mediaciones comunicativas se presentan en esta evidencia, como reconfiguración de las realidades que viven los actores en lo cotidiano; además, que lo sagrado se expresa a través de una comunicación situada, pertinente y necesaria, para la construcción de pueblo, la cual nace en la relación con la tierra y permite a los integrantes salir a aportarle al mundo en conjunto, para lograr armonía y llegar a ser uno solo en hermandad.

Un ejemplo de la segunda manifestación, relacionada con las geografías y su vínculo con las historias ancestrales, podría notarse en la narración de la materialización de la humanidad, a partir de la animación de una Phasmida o insecto palo y una lagartija:

María palito, es un bichito, se camufla. Es verde cuando la hoja es verde y es marroncito cuando está en el palo. La lagartija fue la primera que tocó el tambor, ella fue la que avisó a la muchacha, que ya estaban listos para irse; ella ya había hecho el hueco por donde se iban a salir todos; la otra tocó el carrizo, y así se volaron. Venían huyendo del cerro porque los venían alcanzando, en últimas esparció las semillas por todo el mundo, así nacieron los primeros parientes ya materializados. (Víctor Segundo Arias, Maestro Kankuamo).

Aquí, lo sagrado da sentido a la existencia, desde la narración ancestral como parte de un sistema de educación propio, aprendido y apropiado de generación en generación, que se presenta cuando el ser humano está dispuesto a una comprensión holística del eje comunicativo de los saberes ancestrales, como un motor de cada sociedad para trasegar su camino de vida y escribir su respectivo guion cultural.

De esta forma, la comunicación estructura la historia desde el acto educativo en momentos narrativos, donde la palabra y el saber circulan en el lenguaje que estructura el mundo conocido, y el modelo de interacción simbólica, se entiende como parte fundamental en el posicionamiento de las identidades colectivas, para construir el conocimiento propio.

La investigación propuesta atiende la recomendación de que la comunicación es de vital importancia para atender a la sugerencia de Morin (1999) según la cual *"es necesario aprender a navegar en un océano de incertidumbres, a través de archipiélagos de certeza"* donde, según García (2001) las certezas tienen que ver con los saberes ancestrales conservados en las historias de lo sagrado, las incertidumbres en las escasas apropiaciones que para la comunicación se han actualizado en materia de lo sagrado-espiritual, y el navegar aparece en la propuesta en tanto articuladora de categorías trabajadas, pero no vinculadas en la literatura consultada.

Este atisbo preliminar alcanzado, parece dar la posibilidad de aportar al vacío provocado por la aculturación y el devenir histórico del continente americano. Así, la necesidad de conjugar la existencia de saberes ancestrales y de saberes mediatizados por el modelo social, político y económico vigente, nos plantea un reto importante, a partir de develar las dinámicas y premuras de la modernidad, con aportes que, desde la comprensión compleja de la comunicación, reconozcan las elaboraciones propias de los pueblos originarios, y pueden permitir una relación de interculturalidad que contemple la pluralidad epistemológica.

Biblio-grafía

ALTHUSSER, L. (1988 [1970]) Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan, Buenos Aires: Nueva Visión.

BATESON, G. (2011). Espíritu y naturaleza. Buenos Aires: Amorrortu

BENJAMIN, W. (2016): En "Las épocas de crisis: Walter Benjamin y la Escuela de Frankfurt". Tomado de: serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/meur74.

BYLIK, P. (2015). Seminario Teorías de la comunicación, en el marco del Doctorado en Comunicación de la UNLP.

CAGGIANO, S. (2007). Lecturas desviadas sobre cultura y comunicación. Universidad Nacional de La Plata. La Plata – Buenos Aires.

Contcepi (2012). Perfil del sistema educativo indígena propio. Comisión nacional de trabajo y concertación de la educación para los pueblos indígenas. Tomado de: http://cms.onic.org.co/wp-content/uploads/2012/06/CONTCEPI-perfil-SEIP-versionII-2012.pdf

DOUGLAS, M. (1991). Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú, Barcelona: Siglo XXI

DORFMAN y Mattelart (1971), Para leer al Pato Donald. México: Siglo XXI.

DUQUE, J. (2009). *Lo sagrado como argumento jurisdiccional en Colombia. La reclamación de tierras indígenas como argumento de autonomía cultural en Colombia / Sacred as jurisdictional argument in Colombia.* Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Colombia. Tomado de: http://www.bdigital.unal.edu.co/2440/

DURKHEIM, E. (2004) [1917]. Las Formas Elementales de la vida religiosa. Alianza Editorial: Barcelona. pp. 88.

ELIÁDE, M. (1981) [1964]. Lo sagrado y lo profano. Guadarrama/Punto Omega. Pp. 21-23.

---------- (1951) [2009]. El mito del eterno retorno. Madrid: Alianza Editorial.

FALS BORDA, O. (1980).*"La ciencia y el pueblo: nuevas reflexiones.* En: Salazar, M. (editora) (1992) La investigación-acción participativa. Inicios y desarrollo. Consejo de Educación de Adultos de América Latina. Universidad Nacional de Colombia. Madrid: Editorial Popular.

FRASER, N y **Honneth**, A. (2006) ¿Redistribución o reconocimiento? Madrid: Ediciones Morata.

FREIRE, P (1993). Pedagogía de la Esperanza. Siglo XXI.

García Canclini, N (2008). Diferentes desiguales y desconectados. Barcelona: Ed. Gedisa S.A.

GARCÍA MATILLA, A. (2001). *Educación y comunicación.* En: Escuela y Sociedad. Ponencia inaugural de las Jornadas de Formación del Profesorado convocadas bajo el enunciado Lenguajes, comunicación y técnicas. Gobierno de Cantabria, Consejería de Educación y Juventud. Dirección General de Juventud. Tomado de: http://www.uned.es/ntedu/asignatu/7_Agutin_G_Matilla11.html#_ftn1

GIRALDO, N. (2010). *Camino en espiral. Territorio sagrado y autoridades tradicionales en la comunidad indígena Iku de la sierra nevada de Santa Marta, Colombia.* En: Pueblos y Fronteras digital, Vol. 6, Nº. 9, 2010-2011 , 43 págs. Tomado de: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3344225

GUTIERREZ, J. y **Delgado**, J.M (1995) Métodos y técnicas cualitativ as de investigación en ciencias sociales. Madrid: Síntesis.

HABERMAS, J. (1988). La lógica de las ciencias sociales. Madrid: Ed. Tecnos.

HOPENHAYN, M. (2003). *Educación, comunicación y cultura en la sociedad de la información: una perspectiva latinoamericana*. En: Santiago de Chile, Informes y estudios especiales. CEPAL, ELAC y Naciones Unidas.

LE BRETON, D. (2009). *El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis.* En: Revista Universitas Humanística, no.68, julio-diciembre, pp: 139-153. Traducción de Beatriz Eugenia Montoya Tamayo. Tomado de: http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/sociales/universitas/www/68/lebreton.pdf

LEMA, C. (2009). *Para un concepto secular de lo sagrado. La institución de lo sagrado como tarea democrática.* En: Derechos y libertades: Revista del Instituto Bartolomé de las Casas, Año nº 13, Nº 20, págs. 79-116.

MARTÍN-BARBERO, J. (2002). La educación desde la comunicación. Bogotá: Norma

MCLAREN, P. (1995). La escuela como un performance ritual. México. Siglo XXI. Martín

MENDOZA CASTRO, C. (2010). *La educación indígena Ika, Kankuama, Nasa, Wayúu y Mokaná fortalecen la interculturalidad en Colombia.* En: Colombia Educación y Humanismo. ed: Ediciones Universidad Simón Bolívar v.12 fasc.19 p.148 – 176. Tomado de: http://portal.unisimonbolivar.edu.co:82/rdigital/educacion/index.php/educacion/article/viewFile/142/140

MONTEL, C. (2013). *La Radio Escolar, un Dispositivo Educomunicativo, una Estrategia Pedagógica de Ciudadanía Crítica.* Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia. Instituto de estudios en Comunicación y Cultura – IECO. Tomado de: http://es.scribd.com/doc/113172251/La-educomunicacion-una-estrategia-pedagogica-de-ciudadania-critica

MORIN, E (1999). Los siete saberes. Unesco.

PLAZA. J., **Campuzano**, C. y **Espinel**. C, (2009). *Proyecto (Concepciones de ciudadanía y ejercicio ciudadano en jóvenes escolarizados y no escolarizados del Distrito Capital-Casos jóvenes kankuamos).* En: Echavarría, C. V., Concepciones de ciudadanía y ejercicio ciudadano de jóvenes escolarizados y no escolarizados del distrito capital. Investigación financiada por la Universidad de la Salle y realizada entre enero de 2008 y Enero de 2010. Bogotá: Universidad de la Salle, Facultad de Educación.

PLAZA. J. y **Campuzano**, C. (2009). Educación desde la sierra y con la tierra. Ponencia presentada en II Encuentro de investigación en ciencias sociales. Universidad Nacional del Nordeste, Corrientes, Argentina.

PLAZA. J. y **Campuzano**, C. (2009). *Reflexiones por Kankuamía: ¿ciudadanía o construcción de pueblo?* En: Revista De Investigación. Universidad De La Salle, v.9 p.35 – 42.

---------- (2010). S*ueños desde el territorio, experiencias de aula en investigación*. En: Londoño, G. Prácticas docentes en el ámbito universitario. Pp.121-138. Ediciones Unisalle: Bogotá.

---------- (2010). *Concepciones de ciudadanía y ejercicio ciudadano: caminos para abordar la pedagogía de lo propio.* En: Revista Actualidades Pedagógicas, ed. Publicaciones Universidad De La Salle v.11 fasc.N/A p.121 – 130.

---------- (2011). *Caminos interculturales en las aulas.* En: IXVII Congreso internacional (IAICS) - Nosotros y los otros en la comunicación intercultural. Retos y posibilidades de un espacio común. México: IAICS.

PLAZA. J., **Bohórquez**, L. y **Campuzano**, C. (2012). *Una posible ruta intercultural: sentidos estéticos y políticos de la educomunicación.* En: VI semana internacional de la comunicación, Colombia: Uniminuto.

RÍOS, T. (2011). *La sagrada Educación (parte II). Lo sacro en la educación y la influencia del mercado.* En: Revista Ballotage. Tomado de: http://ballotage.cl/2011/05/la-sagrada-educacion-parte-ii/

RODRÍGUEZ, J. (2001). *Comunicación y Educación.* En: Cortés Amador, C., Comunicación: (Memorias IX versión catedrática Manuel Ancizar). Universidad Nacional de Colombia, Unidad de Publicaciones, Facultad de Ingeniería, Bogotá. Tomado de: http://www.bdigital.unal.edu.co/34/10/353_-_9_Capi_8.pdf

SCHMUCLER, H. (1982). *La investigación: un proyecto de comunicación/cultura.* En: Memorias de la Comunicación, Editorial Biblos, Bs. As.

SIMONELLI, R. (1996). *Partnering with Indigenous Education.* On Common Ground : Number 7, Fall. Yale. Tomado de: http://www.yale.edu/ynhti/pubs/A20/simonelli.html

SOMBERG, R. (2006). Lo sagrado en la sociedad de la información y de la tecnología: la contribución de las religiones brasileñas al diálogo interreligioso. Facultad de filosofía, Universidad Complutense de Madrid. Tomado de: http://pendientedemigracion.ucm.es/BUCM/tesis/fsl/ucm-t29564.pdf

TURNER, V. (1990). [1974] Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in human Society. Cornell University Press.

QUEVEDO, A. (2001). De Fouacult a Derrida – Pasando fugazmente por Deleuze y Guatari,Lyotard, Baudrillard. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.

VALLES, M. (2009). Técnicas cualitativas de investigación social. Madrid: Síntesis.

El sujeto y lo que cuenta: Construyendo memoria e identidad en Colombia a través de la transmedia*

/ Tomás Freites B.

"He who controls the past controls the future.
He who controls the present controls the past"
George Orwell, 1984.

PARA EMPEZAR A TANTEAR LAS COSAS: Moviendo las manos entre la oscuridad

De entre todas las cosas posibles del mundo por hacer, a mí se me ha dado por escribir. Y aunque suene irónico, no es que me salga muy bien. Siempre toca esforzarse para que las palabras y los juegos de significados no lo traicionen a uno. También está este asunto de la puntuación y la acentuación: entonces resulta que para escribir también hay reglas (todo tiene reglas) y no es así de sencillo como no más contar un cuento. Y ahora que lo menciono, contar de forma oral me parece más sencillo. Si es por algo propio de las tierras costeñas en las que vi el sol por primera vez o si se trata simplemente de un acto natural para librarme de lo que me da vueltas por la cabeza, en la oralidad he encontrado mi zona de confort narrativa.

Seguro que cada quien tendrá también su forma predilecta de expresarse y es a esto a lo que quería llegar: de todas las formas del mundo para escribir sobre el sujeto y la transmedia, yo he escogido esta, con la que me doy a entender mejor. ¿Pero por qué escoger? ¿Por qué solo una forma de contar una historia? Si hay formas de contar como tiene historias el mundo, entonces aún no hemos terminado de explorar nuestra capacidad narrativa.

La escritura de este texto me ha encontrado inmerso en un país que lleva años de turbulencia pero que en el 2016 ha demostrado ser un territorio de opiniones políticas revueltas, opacas y polarizadas, que vive toda una ola de movimientos y manifestaciones sociales y políticas de toda índole; que aún no ha visto a su gente encontrándose en el diálogo y que parece no hallar un ideal común de país. Los colombianos estamos lejos de conseguir la resolución de nuestros conflictos, ya que no hemos reconocido al otro como uno más ocupando el espacio. Querer dividirnos y separarnos es muestra del egoísmo propio de individuos que no quieren ver más allá del lugar en el que están.

A esto hay que sumarle la variante de las nuevas tecnologías de la información y todo lo que deviene del internet

*El presente artículo deriva del proyecto de investigación: "*El sujeto y lo que cuenta: construyendo memoria e identidad en Colombia a través de la Transmedia*" que hace parte del macroproyecto COMPLEJIDADES HISTÓRICAS DE LA COMUNICACIÓN Y EL DISEÑO EN COLOMBIA.
Grupo de investigación CODIM, de la Corporación Unificada Nacional de Educación CUN

y los nuevos medios, que ha querido ser desvirtuado por sectores del conocimiento y por grupos sociales tradicionales, que ven en herramientas como celulares, tablets y redes sociales, un retroceso en la forma en que nos comunicamos los seres humanos. Y aunque las implicaciones negativas de la acogida tan abrumadora que han tenido estas tecnologías es innegable, eso no descalifica las ventajas, como el acceso o la cobertura, que poseen estos nuevos medios (Ramírez y Anzaldúa, 2014).

Ante un escenario de esta naturaleza, a modo de ejercicio académico me he propuesto el pensar en una metodología narrativa que exponga las historias de vida de todos aquellos que aún no han tenido el turno de contar. Más allá de la cuestión de si hay o no una masa homogénea dominada bajo un embrujo hegemónico que no deja que exista nada distinto, lo que busco es que se deje de pensar en lo diferente como algo negativo, que se sepa que en la diferencia es donde se renuevan los saberes y que en lugar de pensar en clasificarnos y separarnos, aprendamos a conocernos para comunicarnos mejor y así poder habitar en el mejor de los mundos posibles. Usado por mí como *'combustible'* para este proyecto, parto del siguiente supuesto: Un testimonio es un relato y todo relato es *'transmediable'*. Por tanto, las historias de vida pueden alcanzar tantas plataformas mediáticas como sea posible.

En el tiempo que llevo organizando estas ideas, varios de los ejes principales, que antes pensaba ajenos y desvinculados, encuentran relación de forma casi silvestre. Y lo cierto es que esta propuesta investigativa en sí misma es un entramado de complejidades disciplinares, así como el cine es un arte que requiere de talentos distintos para dar un resultado que solo se alcanza con trabajo en conjunto.

Incluso en términos de la imagen audiovisual, es en la convergencia de distintas voces, distintos saberes y distintas disciplinas en donde surge el producto final. Para que un episodio de 22 minutos de televisión llegue a la pantalla, hay al menos una veintena de individuos que realizan labores tan disímiles que en otro contexto no encontrarían relación alguna. Parecemos estar hechos a la idea de convivir en el ámbito laboral con gente a la que odiamos, pero no somos capaces de hacerlo cuando hay que *'trabajar'* por el país.

Es aquí donde como investigador bato los brazos en la oscuridad tratando de palpar algo con las manos, pues pensar en que un ejercicio transmedial de testimonios de vida, de sujetos que de alguna manera han sido omitidos dentro del discurso imperante, va a generar el cambio de pensamiento que nuestra egoísta sociedad necesita para empezar a reconocer al otro, es solo mi visión de un mundo ideal, y seguirá siéndolo hasta que se pueda demostrar lo contrario. Mientras eso ocurre, en los siguientes apartes plantearé una metodología narrativa que consta, en concreto, de tres estados: uno, el estado oral, el pilar de lo abstracto; el segundo, el estado escritural, el pilar de lo estructural. Por último, el tercer estado, que es el estado de las imágenes, el pilar de lo mediático.

Lo que se mencionará en las siguientes páginas obedece aun a una idea en abstracto, producto de la una revisión de casos históricos y de antecedentes bibliográficos que suponen posible el transmediar testimonios de vida para generar historia desde sujetos que tradicionalmente no han portado la voz.

Bajo estas tres plataformas (El estado oral, el estado estado escritural y el estado de las imágenes) pasarán los relatos de nuestros sujetos participantes, que pronto definiré; relatos que tendrán que ver con cómo es ser ellos mismos en Bogotá, la capital del país; cómo es interactuar, desplazarse y hacer parte de la vida diaria en esta urbe. Será a través de estas historias, que serán contadas en distintos formatos, que conoceremos a quienes, para los medios masivos de comunicación, son solo actores de reparto.

A MANERA DE CONTEXTO
Revisión de antecedentes

A partir del surgimiento de esta metodología narrativa, fue necesario revisar la documentación existente en busca de antecedentes académicos que soportaran la idea. Para esto, tuve presente los tres factores variantes del proyecto en cuanto a los criterios de búsqueda: Las narrativas o historias de vida, los medios de comunicación en la era digital y el sujeto y su entorno social. Al tener en cuenta estas tres variantes, aparecieron un gran número de artículos relacionados producidos en América Latina, de los cuales se hizo una revisión que determinara la relevancia de dicho documento con el proyecto en curso.

Parte de lo encontrado aún circunda alrededor de cómo la transmedia ha impactado a la sociedad actual y a sus modos de conectarse a nivel comunicativo. Muchos documentos de trabajo se detienen a encontrar paralelos de lo mencionado por Henry Jenkins y Carlos Scolari acerca de la Transmedia en sus propios territorios. Otros documentos hablan de lo que es ser un sujeto y construir subjetividad en el mundo de las tecnologías digitales en el que estamos y cómo ha cambiado la forma en la que se configura el sujeto a partir de la aparición de nuevas tecnologías de la comunicación.

También se han discutido varios casos concretos de Narrativa Trasmedia (sobre todo en España y Argentina) de cómo estos han impactado al mercado y a los sujetos consumidores y de cómo se constituye en un caso de éxito o de fracaso narrativo. En estos trabajos puede verse señalada la relación que hay entre el producto transmediado y la interacción con el público (prosumidores). Por último, cabe destacar los artículos sobre casos en los que los medios digitales han sido utilizados dentro del campo de la educación, tanto dentro del aula como en comunidades y en nichos humanos diversos. Esto último da cuenta de la conciencia que hay de los medios como herramientas para la educación y el cambio. Sin embargo, nunca se habla de Transmedia ni mucho menos de cómo transformar un mensaje para hacerlo transitable a diferentes plataformas. Ningún trabajo investigativo encontrado propone utilizar la transmedia para llevar las historias de vida de sujetos emergentes a distintas plataformas, para que de esta forma, pueda llegar a más usuarios. Y es aquí donde he encontrado mi punto de partida.

NUESTROS PARTICIPANTES EMERGENTES:
Contexto de nuestro sujeto de estudio.

El 2016 se distinguió en Colombia como el año en que hemos superado la discusión sobre el conflicto para llegar a una etapa de aceptar y de reconocernos dentro de la diferencia. En aras de reconocimiento, varias voces se han manifestado frente al gobierno para reclamar representación e igualdad de derechos y es aquí donde el aparato político hegemónico o 'mainstream' se declara en contra de que dichas voces sean escuchados o tenidas en cuenta. Basta con ver la forma en que este grupo de poder rechaza, niega o desvirtúa a las voces emergentes para entender su naturaleza dominante por tradición, de carácter conservador, de moral religiosa, clasista, patriarcal y chauvinista. El triunfo del NO en el Plebiscito dio cuenta de una cartografía de electores mayoritarios que siguen esta corriente dominante y que hallan representación en los políticos más tradicionalistas de Colombia. Estas características, que para mí conforman a ese aparato hegemónico político que se erige desde el centro del territorio nacional, generan un clima de intolerancia frente a la diferencia; al pensarse como lo único que habita en el país, el centro dominante invisibiliza todo lo periférico, lo extramural, y, en aras de preservarse como poder, vulnera otras formas de existencia. Es aquí cuando el centro muestra sus peores señas reaccionarias, machistas, homofóbicas, xenofóbicas y metiendo la religión en política.

De cierta forma, el sujeto emergente se define como lo totalmente opuesto a las características con las que he definido al centro dominante. Y antes de señalar al sujeto como un subalterno en los términos en los que lo haría John Beverley (1999), busco que quien use esta metodología narrativa, lo haga desde el ejercicio cons-

ciente de querer construir sociedad y redes entre individuos que por esencia no se llevan.

Hablamos de un país fuertemente polarizado políticamente y que atraviesa por varias revoluciones sociales que definirán el devenir de nuestro país de aquí a cinco años; el proceso de paz entre el gobierno y las FARC, como mencionaba antes, ha llegado de determinar que no basta con el cese al fuego, sino que es de vital importancia reconstruir los hechos a partir de los testimonios de las víctimas. Este fenómeno, que va más allá de una simple purga del dolor causado por las atrocidades de la guerra, consiste en reconocer a estos afectados del conflicto como voces que deben ser escuchadas para poder construir hechos completos, con las voces de todos los implicados; el reconocimiento del otro, de la voz que fue silenciada, invisibilizada o autocensurada; el reconocimiento no de una verdad sino de varias versiones de la verdad o verdades otras, descuidadas por la versión hegemónica imperante y mediatizada para las masas, que hace pensar que los testigos y los afectados son apenas un par de individuos.

Los colombianos estamos atravesando por una coyuntura propicia para el diálogo y la conciliación de conflictos; esta es la época ideal para que aquellas voces tengan por fin un espacio en la audiencia de la reconstrucción histórica del conflicto en Colombia.

Estos también han sido tiempos de manifestaciones lideradas por mujeres en contra del maltrato de género, los feminicidios y otro tipo de inequidades, levantamientos indígenas que claman por el respeto y la soberanía y movimientos sociales que luchan contra la discriminación de la comunidad LGBTI. En momentos como estos, escuchamos casi como un susurro las voces de los oprimidos, las voces lejanas al establecimiento y la normalidad nacional, al mainstream local; voces que para el ciudadano de a pie son clamores comunistas, alegatos de inadaptados, de parias sociales, versiones de la realidad que distan del mensaje dominante que ofrecen los medios tradicionales del país. La lucha de estas voces no solo está centrada en hacerse escuchar, sino en hacerse reconocer como parte de la historia y, aún más engorroso, en que se les crea dentro de un escenario participativo dentro de la sociedad.

A este sujeto de investigación, que como puede verse, se compone de características muy distintas, le hemos llamado sujeto emergente. Dentro de esta etiqueta, y según lo hemos definido, caben todos los colombianos que no ha sido incluido en la construcción de la Historia (Entendiendo que la Historia, así con letra capital, es el resultado de poner en común las historias de todos los actantes para dar como resultado una historia colectiva). En este punto se me hace importante señalar una característica vital del sujeto emergente como constructor de su propia historia, y es algo que tanto en la realidad como en la ficción encuentran cabida, y es el tono del narrador; cuando el que narra es un directo involucrado en el hecho, y no un tercero que ha recolectado y reproducido información, el tono con el que se cuentan lo ocurrido es más propio y más diciente que cuando se intenta poner una distancia de objetividad entre el hecho y el narrador (cosa que pasa en el periodismo). En esta metodología se hace imperante que el tono del narrador vaya de la mano con lo acontecido, que sirva para hacer el relato más accesible a los demás y que genere empatía en el consumidor final.

Es aquí en este escenario, que más parece un caldo de cultivos que una plataforma para el cambio social, en donde mi investigación quiere situar toda su atención; es sobre estas voces ignoradas y cuestionadas sobre las que estarán concentrados todos los esfuerzos de este ejercicio académico: ¿Qué es lo que tienen que decir estos individuos sobre ellos mismos, Colombia y nuestra sociedad? ¿Qué historias de vida pueden dar cuenta de cómo estos sujetos habitan la ciudad? ¿Estas historias sí contribuirían a generar reconocimiento e integración entre individuos disímiles?

Esta propuesta quiere que la tarea de contar al *"otro"* venga de parte del *"otro"* mismo. Que el sujeto emergente sea realizador y personaje a la vez; que habite tanto delante como detrás de la cámara, en una apropiación total del o los medios que utilice para narrarse. En ese sentido, pienso que Youtube es el epítome de la relación del hombre con los nuevos medios: las nuevas tecnologías están hechas para que el usuario pueda hacer uso de ellas de forma sencilla y en cualquier momento. Basta con un smartphone y un plan de telefonía con internet para transmitir tu imagen en vivo en la red. El usuario se ha apropiado de su propio discurso, habla de sí y existe en los medios por su propia cuenta, no por lo que otros cuentan de este.

Y gracias a la masificación de dispositivos inteligentes con cámaras, los usuarios, tanto jóvenes como adultos, han aprendido no solo a manipular las herramientas para tomar(se) fotos y grabar videos y editar contenidos, sino que empíricamente se han apropiado de nociones como el encuadre, la iluminación y el montaje, sin saber que están inmersos en prácticas propias de la televisión y el cine. El lenguaje audiovisual, para la pena de los más puristas realizadores, ya no es exclusivo del entendimiento de unos pocos estudiados en Cine y Artes.

A manera de recapitulación, un sujeto rememora un hecho que cuente cómo es su relación con la sociedad y su entorno. Luego, este se narra de forma oral, para proceder a tener el relato en cuerpo de texto. De aquí, a los sujetos emergentes se le dotará de herramientas para poder usar la transmedia para que sus historias transciendan a otras plataformas narrativas.

Propongo que a través de varios ejercicios de concertación de los hechos y la memoria, los sujetos hagan uso de plataformas narrativas como el testimonio oral, la crónica, el guion literario y el audiovisual para establecer su versión de lo que ser ellos en Colombia y que, además de esto, puedan administrar, capitalizar o transmitir los productos de la manera en que más les convenga.

Una metodología para el relato

Muchos recordarán con nostalgia cuando luego de un receso largo, en el colegio le hacían a uno sintetizar las vacaciones en un dibujo: *"Haz un dibujo libre de tus vacaciones"*, era el único lineamiento para intervenir la hoja en blanco y enterar a toda la clase, con tan solo una imagen a color, sobre qué había hecho uno durante semanas de ocio. Si se piensa bien, es una tarea compleja esa de resumir un tiempo extenso en un dibujo. Eso que a los niños les sale natural, parece ser imposible para un adulto.

Habrá quienes, como es natural, no tendrán aptitudes para el dibujo y preferirán contarlo; otros, tal vez, preferirán escribirlo sobre una hoja, bajo la norma de las *"máximo yo no sé cuantas palabras"*. Y otros, seguramente, preferirán la espontaneidad y la inmediatez de las palabras y expresarán sus recuerdos y vivencias de forma oral. En varios países de habla inglesa como Estados Unidos y Reino Unido, el Show and Tell es una actividad muy popular de la escuela elemental y promueve el uso de las habilidades discursivas en niños pequeños. Allí, los estudiantes deben llevar un elemento de su casa al salón de clases y hablar de este frente a todos. El objeto seleccionado, entonces, detona en el niño una serie de recuerdos que convergen en un discurso para una audiencia.

En cualquiera de estos casos, lo que se le solicita a un niño cuando regreso al colegio de las vacaciones, es que convierta el tiempo vivido, la memoria de lo acontecido en algo que pueda ser percibido por los demás. La capacidad de poder llevar los recuerdos al mundo de lo material hace parte de la expresión misma del ser humano desde siempre; digamos que es un talento innato sobre el que no vale la pena discutir. Pero a lo que voy con lo del dibujo y los demás ejemplos es a cómo lo que se halla depositado en el cerebro en forma inmaterial, hace un tránsito a un plano tangible y, por ende, hace posible que sea compartido con los demás.

En los siguientes apartes, veremos a través de una revisión de distintos casos de narrativa o del ejercicio de contar (llámese testimonio, informe, novela o trabajo audiovisual), cómo estas formas de relato pasan de lo abstracto a lo concreto: del mundo de las ideas a plataformas que van desde el comic, las instalaciones de video, los juegos, la animación, el documental y la ficción.

EL PRIMER PASO
Evocar lo acaecido

La palabra hablada puede considerarse históricamente como uno de los primeros vehículos para el tránsito de mensajes entre individuos[12] . La tradición oral fue el medio por el cual los mitos e historias de los pueblos originarios en territorio latinoamericano lograron llegar hasta la memoria colectiva de nuestros días. Digamos también (sin querer sonar irresponsable con la anotación) que por un acto comunicativo natural del ser humano, así alguien no posea medios para aprender a escribir o a hacer cálculos matemáticos, inevitablemente aprenderá a comunicarse con sus pares a través de la palabra hablada.

[12]Por años, los historiadores europeos menospreciaron la cultura y el patrimonio oral, pues no era documentada ni materializada en una evidencia, texto o documento. Por el contrario, la historia oral era algo que se asocia negativamente a las primeras civilizaciones que el hombre constituyó.

Mucho se dijo en el discurso colonialista europeo en contra de la tradición de los pueblos originarios de preservar su historia y tradiciones solo de forma oral, ya que al no haber registro era como si el hecho no fuese comprobable y, por tanto, no hubiera ocurrido. Si se piensa bien, la evangelización católica española, que venía con la enseñanza del español, supuso también el exterminio de unas lenguas originarias que existían en la oralidad (Caballero, 2016) . Con los años en avances tecnológicos, nuevos medios que involucraban otras formas de sentir y de recibir los mensajes fueron tomando territorio y desplazaron a plataformas como la radio. Digamos que para cuando la televisión fue un hecho, el imperio de la imagen había comenzado oficialmente. Pero ¿será que la palabra hablada está recobrando su lugar en la construcción de sentidos?

Los stand-up comedians, que vienen de una larga tradición norteamericana que comienza con Bob Hope (Zoglin, 2016), se popularizaron en América Latina hace relativamente poco. Estas rutinas humorísticas tienen la particularidad de hacer comedia narrando la vida cotidiana y tocando en tono sarcástico, irónico y anecdótico, temas comunes como el día a día, el ámbito laboral y la vida en pareja. Es sin duda la oralidad de esta técnica, en la que se narra la vida en forma de comedia, sobre lo que radica su éxito y popularidad entre jóvenes y adultos.

Incluso en un entorno en que los chats y los mensajes de texto parecían haberse tomado el control, es en estos mismos medios en los que nace la nota de voz y reinserta a la oralidad en las nuevas plataformas de comunicación. En un periplo algo irónico, las personas renunciaron a la llamada telefónica a cambio de lo impersonal y veloz del texto escrito.

En la edición de la Feria del Libro de Bogotá del 2016, la presencia de varios youtubers invitados, nacionales e internacionales, llevó al colapso de la taquilla en un evento que, en esencia, va dirigido a un público lector y no a quienes siguen a los youtubers en las redes. Germán Garmendia fue el personaje que acabó anclando ambos mundos y abriendo un debate sobre lo que vale la pena o no leer; no solo porque era él la principal razón del lleno sino porque, al igual que otros de sus colegas de la web, *Hola Soy Germán* había publicado su libro *Chupe el perro,* que estaba en venta en la feria.

Muchos que han analizado el fenómeno sugieren que parte del éxito de estos canales es el carácter oral del discurso del youtuber, que, combinado con imágenes que cambian a una velocidad *"adolescente"*, suponen una manera de comunicarle a las nuevas audiencias (Rincón, 2015); (Burgos, 2016). Este personaje, que se popularizó a través de un discurso oral por medio de YouTube, tomó el mismo contenido y le dio forma de libro. Más allá de que un youtuber haya sido el invitado estrella en una feria de libros, o de si esto es contradictorio o fuera de lugar, lo que destaco es en este escenario, ambos personajes no son nada ajenos; el escritor y el youtuber son pares en el sentido en que ambos son narradores. Lo que los distingue es el público al que han elegido dirigirse.

El ejercicio con los sujetos participantes comienza en una actividad evocativa de tránsitos del relato, en donde la historia del sujeto pasa de lo oral a lo audiovisual, o de lo oral a lo escrito, y de lo audiovisual a lo oral, y así, admitiendo tantos tránsitos como sea posible. Esto no es nada nuevo: la capacidad de un relato de transformarse de una idea difusa en la mente de un creador a un juego de mesa, una serie de varias temporadas y un parque temático de diversiones no está en discusión. La intención ahora es llevar la metodología de la Narrativa Transmedia (Transmedia Storytelling en inglés) (Jenkins, 2006) a un ejercicio de identidad y reconocimiento de la diferencia, en un país que se acostumbró a resolver las diferencias a través del enfrentamiento.

Lo primero es, como mencionaba antes, evocar en nuestro sujeto emergente un recuerdo, una historia, un relato que responda a varias interrogantes alrededor de su relación consigo mismo, con la ciudad y con el resto de sus habitantes. El participante relata de forma oral una anécdota con la ciudad, un evento jocoso, un percance, una vicisitud, un fracaso o un triunfo. De ninguna forma quiero limitar la naturaleza de los relatos a un carácter trágico, doloso o devastador. Sin dejar de un lado ninguna historia, la intención es que los testimonios dejen entender los matices en la relación del individuo con el medio en el que existe. Si las historias tienen un carácter optimista o pesimista, bueno o malo, positivo o negativo (para ponerlo en términos narrativos, si tiene un desenlace triste o feliz), es lo de menos.

Es innegable el peso de un testimonio histórico como documento de verdad. Con el final del Tercer Reich, llega lo que se conoce como *"el comienzo de la era del testimonio"* (Blair Trujillo, 2008), resultado natural de querer reconstruir los crímenes de guerra, reconocer a las víctimas y de iniciar la cacería de nazis. Gran parte del proceso de conocer la historia, o mejor dicho, las historias de las víctimas de la Segunda Guerra Mundial, fue gracias a que los afectados narraron lo sucedido, motivados entre otras cosas, por testimonios como el de Zivia Lubetkin y la posterior captura de Adolf Eichmann.

Lubetkin fue una mujer que fundó y lideró a la resistencia judía contra la ocupación nazi en Polonia; logró sobrevivir a la guerra y posterior a esta, narrar su experiencia la puso entre las voces representativas de la comunidad judía. En 1960, Eichmann, teniente coronel de la SS y gran responsable del Holocausto, es capturado en Argentina y llevado a Jerusalén a un juicio un cubrimiento de prensa tal que incluso Hannah Arendt fue enviada por el diario The New Yorker a escribir un reportaje del proceso. De esta experiencia nacería el libro Eichmann en Jerusalén: *Un reporte sobre la banalidad del mal*[13].

Casos como este, que marcaron el camino del testimonio como herramienta para la reconstrucción de la memoria histórica, encuentran sus réplicas aquí en el territorio colombiano. La reconstrucción de los hechos de guerra ha contado con la participación tanto de víctimas como de victimarios; tanto el Estado, como los grupos alzados en armas y la población civil aportan piezas dentro de los relatos que darán cuenta de cómo se vivió la guerra en nuestro país durante todos estos años. Aun hacen falta partes en el rompecabezas y tomará de más tiempo el ir armándolo por completo.

[13]Como es sabido popularmente, la filósofa judeoalemana fumaba cigarrillos con bastante regularidad. En un hecho bastante curioso, por no poder fumar dentro del gran salón en el que transcurría el juicio, Arendt tuvo que ver gran parte del juicio en una pequeña sala de prensa, todo a través de un televisor puesto para que los periodistas siguieran reportando mientras fumaban. Véase *'En Memoria de Hannah'* publicado en la Revista Arcadia: http://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/en-memoria-de-hannah/34698.

DE LO ABSTRACTO A LO CONCRETO:
Cuando lo hablado pasa el texto.

Hace un momento mencionamos varios puntos con relación al carácter de relato que tienen los testimonios. Intentando hacer una separación entre los temas (por más complicado que resulte, pues dichos temas están tan relacionados que parecen ser parte de categorías iguales), en los siguientes párrafos intentaré hablar de las características narrativas del texto escrito; por cuestiones de tener una continuidad en los temas, estableceré la conexión que tiene lo narrado con lo escrito, para luego profundizar en esta segunda manera de contar.

A partir del testimonio oral, el participante repasa lo relatado (en el que hace un ejercicio inevitable de autoconocimiento y de comprobación) y al declarar que el resultado es testimonio de la realidad, la palabra hablada, registrada en audio o en video, puede ya migrar a los territorios de la palabra escrita o del audiovisual.

Más allá de una mera transcripción, que sería la salida más fácil en este caso, se busca llevar el relato hacia

otros territorios de lo escrito como el cuento, el poema o la novela; incluso llegar a plataformas menos ficcionales como la crónica, una herramienta o recurso periodístico de tradición, que sabe conservar la oralidad del narrador a la hora de contar a través de las palabras. Si por algo se distingue la crónica es por su capacidad de enumerar cronológicamente momentos o episodios con el tono propio del escritor, pero sin perder rigor periodístico.

La experiencia de vida puede pasar de la memoria del sujeto directamente a la palabra escrita. En lugar de testimonios recolectados en audios o cintas, algunos hechos históricos son plasmados en documentos de carácter textual. La lista de eventos reconstruidos a partir de testimonios es extensa; muy similares al del Holocausto son los casos de Primo Levi durante su experiencia en Monowitz y la de Aleksandr Solzhenitsyn y lo que vivió en los gulags. En su carácter de sobreviviente del holocausto, a Levi se le asignó la tarea de documentar los hechos que vivió en el campo de concentración en varios informes técnicos. A pesar de ser químico de profesión y de haber desempeñado este oficio en el campo de concentración satélite, sus notas terminaron convirtiéndose en una de las grandes novelas del siglo XX, luego de ver que en sus manos había un contenido narrativo que podía trascender a otras plataformas.

En el otro caso, Solzhenitsyn fue apresado por las fuerzas soviéticas y llevado a un gulag, como llamaban a los campos de concentración y de trabajos forzados en donde el gobierno soviético sometía a criminales políticos y a opositores. Años más tarde, solo con una gran pila de documentos escritos sobre la experiencia, y luego de enterarse de la muerte de una colega por manos del gobierno, Solzhenitsyn decide publicar todo lo vivido en una gran novela, donde comparaba la distribución de los campos de trabajo con la forma en que se constituye un archipiélago.

En Colombia, un grupo de mujeres del sector de Soacha acabó por ser el centro de una indeseada atención mediática cuando sus hijos desaparecidos fueron hallados en morgues de Ocaña y Barbosa, a kilómetros de casa. Lo que luego fue técnicamente llamado *'Falsos Positivos'*, eran sus hijos, asesinados por el Ejército y luego 'acomodados' para hacerlos pasar como guerrilleros; todo esto se hizo programáticamente después de una ley de estímulos por bajas a subversivos que impulsó el entonces presidente Álvaro Uribe.

Las madres de los jóvenes secuestrados por el Ejército contaron su historia: aparecieron en diferentes medios, vimos las fotografías de sus hijos y las escuchamos en varias manifestaciones. Su discurso alcanzó diferentes plataformas y llegó a diversos públicos, todos acabamos enterándonos de una u otra forma. La transcripción de sus testimonios no solo fue adherida al trabajo de grado de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Marín, 2016), sino que incluso llegó al teatro, y varias de ellas aparecieron en *'Antígona, Tribunal de Mujeres'*[14], en donde víctimas de diversos tipos de violencia femenina contaban su experiencia sobre las tablas del escenario.

Hay una tendencia natural del relato hablado para migrar al territorio de la palabra escrita; y parece ocurrir con más frecuencia con hechos violentos. En los años sesenta, Las Vegas vivió el comienzo de una larga historia de mafia y de violencia que acabaría con un libro y una icónica película de mediados de los noventa. La historia de Frank Rosenthal, quien administró cuatro casinos para la mafia de Chicago durante esa época, fue recolectada a partir de los testimonios de quienes lo conocieron cuando apostaba a los caballos desde muy niño, de quienes lo acompañaron en su precoz adolescencia y de quienes lo protegieron en los años de los gangsters en el estado de Nevada. Pronto, estos testimonios se encontrarían un lugar en el libro Casino: Love and Honor in Las Vegas, de Nicholas Pileggi, quien narraría allí los años en que la mafia gobernaba sobre el gran complejo de casinos en la mitad del desierto. Pronto, Martin Scorsese se interesaría en la historia y, junto a Pileggi, escribirían el guion para una gran película al mejor estilo del director italoamericano. A medida en que el escritor terminaba un capítulo del libro, de inmediato se lo pasaba al director para que este trabajara en el guion. Juntos escribieron este documento y un tiempo después, la película vio la luz.

[14]Esta fue una iniciativa del Centro Nacional de Memoria Histórica. http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/tramaluna-teatro/index.php

En casos parecidos, otros testimonios y pequeños relatos encontraron su lugar en documentos de largo aliento, como el asalto a un carro de valores en Argentina en 1965, que Ricardo Piglia convertiría en Plata Quemada, la novela publicada en 1997 que serviría de insumo para una película del año 2000. El escritor de la novela hizo una extensa recolección de entrevistas, material testimonial y evidencia policiaca, sumado al perfil psicológico de tres de los perpetradores del robo. De esta forma construye un entramado de hechos, datos e imágenes que conforman esta gran novela histórica llena de detalles: el hecho es reportado y documentado por la policía y la prensa de la época. Estos archivos, más los perfiles clínicos de los implicados y otras entrevistas importantes, dan paso a la novela. Luego, este texto da pie a un guion que luego se convertirá en una cinta clásica del género negro en Argentina. O casos colombianos, como el de Cóndores no entierran todos los días, novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal, 12 Crónicas policiacas de Felipe González Toledo y El Crimen del Siglo de Miguel Torres.

A partir de este momento, la transición de lo contado se torna mucho más etodológica en cuanto a su fundamentación en reglas. Y es que cuando ya existen palabras escritas que definan el universo de la memoria y de los hechos acaecidos, la labor con respecto a los dos últimos tránsitos combina creatividad con técnica en partes iguales.

Hablo, por supuesto, de convertir la evidencia o el insumo textual (la crónica narrativa, en nuestro caso concreto, pero hablo en general de cualquier elemento en formato de texto que fuese indicio, prueba, sustento o soporte de un acontecimiento, por ejemplo, una serie de cartas que construyen una relación epistolar, como la de Freud y Jung, un informe corporativo del rendimiento de un empleado, una declaración judicial ante la policía, un memo con el recordatorio para una cita) en un relato pensado en términos de imágenes en movimiento y sonido, pensado para una plataforma de amplitud sensorial: el territorio del audiovisual.

Primo menor directo del teatro[15], y formado por el resto de disciplinas imperantes antes de ella, el cine se constituye como el más reciente de los artes reconocidos en todo el mundo, y que se caracteriza esencialmente por funcionar a partir de otras disciplinas y artes que cumplen funciones concretas, irrelevantes todas si no se trabajan en pro de un mismo fin. Y vuelve a resultar curioso, otra vez encontrándome con las coincidencias entre mis intereses y los pormenores de las complejidades históricas, que antes de que el relato escrito pueda convertirse en relato audiovisual, debe hacer un tránsito previo: la transformación de un relato escrito a un guion cinematográfico.

Quien trabaja con la escritura de guiones sabe que no existe un formato textual que demande tanto esfuerzo en su elaboración, y que, a la vez, esté tan alejado de la literatura o incluso, de cualquier forma, de arte escrita. El guion resulta ser una herramienta textual (que optimiza su recepción de forma casi infalible) que orienta las labores de cada uno de los miembros de una producción audiovisual, con indicaciones claras para cada departamento y un lenguaje que propicia que el lector vea imágenes, acciones y movimientos de cámara en cada palabra y cada frase; todo esto conservando una unidad narrativa coherente que permite identificar la estructura del relato[16] [17] .

Si no fuera por el guion, un relato escrito nunca podría encajar en el universo de las imágenes; como si hubiera que cubrir a la literatura de un armazón para que pueda ser *"catalizado"* por el audiovisual, así como al EVA 01 había que contenerlo en una supuesta armadura para que pudiera ser piloteado en contra de los ángeles[20].

La última plataforma de tránsito del relato de nuestros participantes será el del audiovisual: por medio del guion, donde ya hay orientaciones sobre de qué forma se

[15]Cuando ambos empezaron a experimentar con el cinematógrafo, los hermanos Lumière documentaron la vida cotidiana francesa, limitándose tanto en lo que se filmaban como en cómo utilizaban la cámara y el encuadre. Luego sería George Meliès, influenciado por su experiencia en el teatro y la magia, quien insertaría la ficción dentro de las obras fílmicas. Muy referenciado en el teatro, Meliès fijaba la cámara en un plan general único en donde se desarrollaba toda la acción, como en el escenario de una obra.

[16]Field, Syd. El manual del guionista
[17]McKee, Robert. Story.
[18]Neon Genesis Evangelion, serie áníme (1995-1996) que retrata los hechos ocurridos en Tokio, después de que una criatura, que luego sería identificada como Adán, descendiera hasta la Tierra para acabar, por orden de Dios, con la raza humana. El hijo de Dios desobedece la orden y acaba siendo sometido por el hombre, quien lo contiene en una especie de armadura que lo hace ver como un robot gigante. Es a través de la armadura del EVA (como empiezan a llamar a Adán capturado) como el hombre consigue tener el control del monstruo.

debe grabar una historia, las palabras escritas en un lenguaje técnico y neutral, tan comprensible a todos como sea posible, se convertirán en imágenes en movimiento, luces, interpretaciones, voces, diálogos y sonidos, que juntos compondrán lo que llamaremos, para efectos de unificar el discurso, pieza audiovisual.

Las comunicaciones audiovisuales se han consagrado particularmente en esta época de nuevos medios y de tecnologías de la información y la comunicación. Sin embargo, desde su génesis, la comunicación a través de la imagen ha llegado a lugares a los que la oralidad ni la escritura han podido alcanzar. Ante la inmensa geografía que la componía y el gran número de conciudadanos analfabetas, Rusia llevó su mensaje revolucionario a las masas (por iniciativa de Lenin) a través de un cine altamente político y cargado de un montaje visible, contrario al montaje clásico norteamericano (Cousins, 2006). Como líder del movimiento comunista del momento, Lenin vio el cinematógrafo como el instrumento perfecto para llevar su mensaje revolucionario por todo el territorio soviético sin la limitante que representaba la palabra o el texto escrito para las poblaciones iletradas rusas (Bordwell, 2003).

De hecho, el cine fue la actividad lúdica en la que convergían los inmigrantes que fueron llegaron a Estados Unidos a finales del siglo XIX y que al principio tuvieron problemas para adaptarse a un entorno en el que no hablaban el idioma. Este hecho, que ponía a los irlandeses en una posición privilegiada para realizar trabajos de bomberos y policías, perjudicaba la comunicación para los alemanes, italianos y otra gran variedad de inmigrantes europeos (Abadinsky, 2010).

Cuando el cine llegó a los públicos populares, y a pesar de que las historias que contaba estaban construidas sobre acciones claras, que no requerían del diálogo para hacerse entender, las películas tenían que ser explicadas por un intérprete que comentaba los hechos mientras el público veía las imágenes silentes. Con la inserción de los subtítulos, el trabajo se transformó en la lectura o la traducción de lo que los textos entre escenas querían decir.

Desde hace ya un tiempo, Marshall McLuhan comenzó a concebir a los medios como generadores de cambio (como él bien lo decía, en las manos indicadas) y, sin extralimitarse, poniéndolos en un pedestal, señaló su destacado papel en una sociedad que iba a toda marcha hacia un mundo con nuevas tecnologías de la información[20]. Por otra parte, y ya más formalmente, tanto Henry Jenkins[21] desde el Reino Unido como Carlos Scolari[22] desde Argentina han planteado reglas claras sobre cómo entender la metodología transmedia, cómo un discurso se posiciona en diferentes esferas comunicativas y de qué importancia tiene todo esto en el contexto mundial actual.

De forma más bien tendenciosa, se ha dicho que la televisión y el internet son el fin cultural de la sociedad moderna; varios adeptos de los medios tradicionales y reaccionarios en general piensan en que las imágenes relegarán a la palabra, acabando con lo poco que le queda al ser humano de interés intelectual. Lo cierto es que, muy contrario a acabar, el audiovisual ha sabido integrar en equipos a esas formas de comunicar que creíamos obsoletas o que sencillamente habíamos olvidado. La televisión no mató a la radio y la prensa digital no mató al periódico, ni a las revistas. El internet tampoco acabó con la industria musical ni con la cinematográfica. Por el contrario, cada medio ha sabido intercambiar métodos, públicos, poderes y saberes, todo en aras de llegar tan lejos con el mensaje como sea posible. También es irresponsable omitir el hecho de que los cambios y nuestra capacidad de adaptación frente a lo nuevo son parte natural del paso del tiempo. Si bien empresas como Tower Records y Blockbuster Video se fueron a pique por la llegada de contenidos audiovisuales a internet, también surgieron nuevas maneras de, desde internet, poder seguir consumiendo contenidos audiovisuales de forma regulada. Los medios deben transformarse en función del usuario, no al revés. Si un medio pretende permanecer vigente sin evolucionar al ritmo al que evoluciona el paisaje mundial, está destinado a la extinción.

[20]Desde dos de sus obras más representativas, *El medio es el mensaje y La Galaxia Gutenberg*, McLuhan conceptualiza acerca de la relevancia de los canales para el envío de mensajes, y cómo es que todo el proceso comunicativo iba más allá del viejo concepto de emisor-receptor.

[21]Experto en Comunicaciones y Medios, Jenkins introduce el concepto de Narrativa Transmedia y lo diferencia plenamente del Cross-Media en el sentido en que hay una intencionalidad verdadera en la integración de un mensaje a través de varias plataformas.

[22]Carlos Scolari es la cuota latinoamericana dentro del concepto de Transmedia; ha hallado la manera de traducir el mensaje de Jenkins a un contexto más propio y cercano a nuestra realidad. En cierto modo, Scolari explica cómo la Transmedia en América Latina tiene aportes y construcciones distintas a las pudieron darse en Europa y Estados Unidos: son diferentes nuestra forma y nuestras motivaciones al contar.

El sujeto y lo que cuenta:
Construyendo memoria e identidad en Colombia
a través de la transmedia

Biblio-grafía

ABADINSKY, H. (2010) Organized Crime, Ninth Edition. Belmont, CA: Wadswotth, Cengage Learning.

ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, G. (1971). Cóndores no entierran todos los días. Barcelona: Editorial Destino.

Anónimo. (s.f.). A History of Stand-Up Comedy. Tomado de: http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1871517,00.html

BERNARDO, N. (2014).Transmedia 2.0: How to Create an Entertainment Brand Using a Transmedial Approach to Storytelling. Lisboa: Beactive Books.

BLAIR TRUJILLO, E.(2008). *Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)*. En: Estudios Políticos, Enero-Junio, 85-115.

BORDWELL, D. & **Thompson**, K. (2003) "Film History An Introduction". New York: McGraw-Hill Company Inc.p.13.

CEAR-Euskadi (2009): Persecución por motivos de género y derecho de asilo: del contexto global al compromiso local. El sistema de asilo español frente a la violación de los derechos humanos de las mujeres y de lesbianas, gays, bisexuales y transexuales. Bilbao: Comisión de Ayuda al Refugiado en Euskadi.

CHAPARRO, N. & **Estefan Vargas**, S. (2011). *Imágenes de la diversidad. El movimiento de liberación LGTB tras el velo del cine*. En: Culturales, 7(14), 57-86.

COLL-PLANAS, G. (2010): La voluntad y el deseo. La construcción social del género y la sexualidad: el caso de lesbianas, gays y trans. Madrid: Edit. Egales.

COUSINS, M. (2006) The Story of Film: A Worldwide History, New York: Thunder's Mouth press.

CRAWFORD, L. y **Flores**, P. (2003). *El totalitarismo frente a la identidad como proyecto en los medios comunitarios*. En: Investigación y Desarrollo, 11, (2), 254-267.

DOMÍNGUEZ FIGAREDO, D. (2012). *Escenarios híbridos, narrativas transmedia, etnografía expandida*. En: Revista de antropología social, 21, 199-215.

Equipo Nahia (2013): Los deseos olvidados: La perspectiva de Géneros y de Diversidad Sexual en el trabajo de Cooperación y Educación para la Ciudadanía Global. Bilbao.

FERNÁNDEZ CASTRILLO, C. (2014). *Prácticas transmedia en la era del prosumidor: Hacia una definición del contenido generado por el usuario (CGU)*. En: CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, 19, Enero-Diciembre, 53-67.

FLORES, P. y **Crawford**, L. (2006). *Identidades sin espacios de memoria. El caso del área metropolitana de Barranquilla*. En: Investigación y Desarrollo, 14 (2), 352-371.

GUTMAN, I. & **Zivia**, L. (1990) The Encyclopedia of the Holocaust, New York: Macmillan, vol.3, pp. 914–915

HEREDIA RUIZ, V. (2014). *Balance y diagnóstico sobre convergencia y transmedia*. En: Signo y Pensamiento, 33 (65), 122-124.

JENKINS, H. (2006). Convergence Culture. New York: New York University Press.

LEVI, P. (2013). Si esto es un hombre. Madrid: Editorial El Aleph.

MONTOYA, D., **Vásquez Arias**, M. y **Salinas Arboleda**, H. (2013). *Sistemas intertextuales transmedia: exploraciones conceptuales y aproximaciones investigativas*. En: Co-herencia, 10 (18), 137-159.

PIGLIA, R. (1997). Plata Quemada. Buenos Aires: Editorial Planeta.

PILEGGI, N. (1995). Casino: love and honor in Las Vegas. Nueva York: Pocket Books, edición reimpresa.

PORTO-RENÓ, D., **Versuti**, A., **Moraes-Gonçalves**, E. (2011). Narrativas transmedia, diversidad social, discursiva y comunicación.

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R. (2014). *El relato por otros medios ¿Un giro transmediático?*. En: CIC. Cuadernos de información y Comunicación, 19, Enero-diciembre, 19-37.

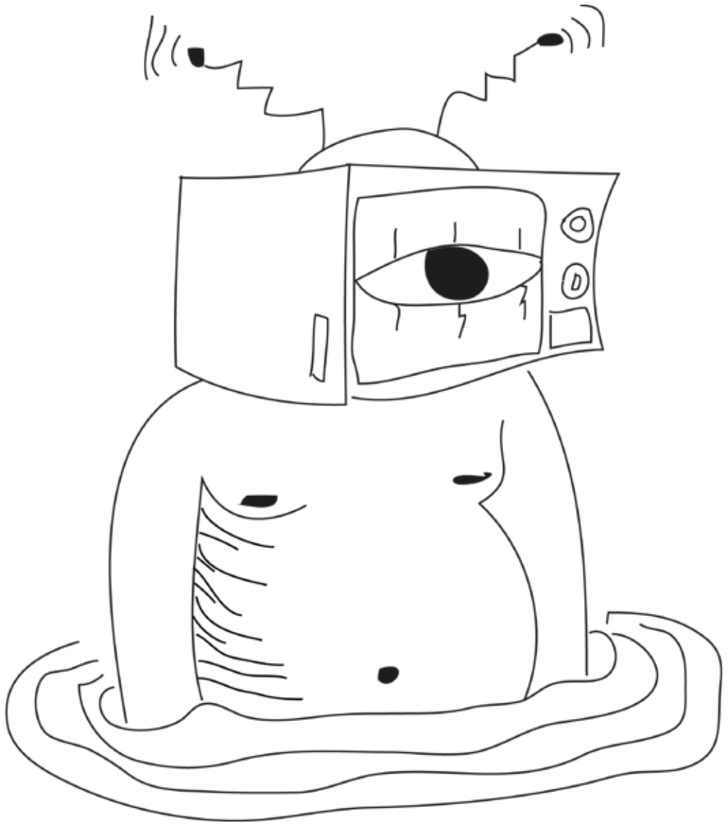
SCOLARI, C. (2013). Narrativas Transmedia. Barcelona: Grupo Planeta.

SOJA, E. (2000) Postmetrópois: Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones. Los Ángeles: Blackwell Publishing.

SOLZHENITSYN, A. (1974). Archipiélago Gulag. Barcelona: Plaza y Janés, S.A., Editores.

TORRES, M. (2006). El Crimen del Siglo. Bogotá: Seix Barral.

University of California (2005) Pathologies of Power: Health, Human Rights, and the New War on the Poor, Berkeley: University of California Press.



Los habitantes de imágenes:
Entre la subjetividad y la imagen audiovisual*

/ Martín Kanek Gutiérrez Vásquez

"Ta, ta, ta, ta, ra, ta, ta, ta, ra, ra, ra ,ra, ra, ra, ra, ra, ta, ra, ra, ra."
Ejercicio de memoria de la banda sonora de Los Simpson.

La primera televisión con la cual tuve relación era una de segunda mano, transmitía imágenes a color, medía 14 pulgadas, estaba enchapada con una lámina de plástico que imitaba una textura de madera obscura que en una de las esquinas empezaba a despegarse; lo fancy[23] empezaba a verse chafa[24]. Esta televisión, no tenía control remoto, estaba obligado a pararme para cambiar de canal, tenía que tener cuidado de que la perilla no se zafara de su lugar. No tenía buena recepción, sus antenas no se sostenían y sí me movía, interfería con la señal, distorsionando la imagen de la pantalla. Más bien era un aparato bastante viejo y astroso, comparado con las T.V. de plasma que rondan por el actual mundo electrodoméstico.

Esa televisión era un aparato viejo que estaba a punto de jubilarse, sin embargo, ese objeto y lo que proyectaba influyó en el día a día de mi familia en sus inicios. Se trataba de la programación de los canales 5, 7, 9,11 y de vez en cuando el canal 22, de la programación televisiva de la Ciudad de México. Cuando usaba la perilla para cambiar de canal, aparecían programas aburridos donde pasaban noticieros, telenovelas, talkshows y demás cosas que le gustaban a los adultos; por otro lado, estaban los canales divertidos en los que transmitían programación de caricaturas para niños y adolescentes. Recuerdo que, de lunes a viernes a las ocho de la noche por el canal 7, pasaban *"Los Simpson"*, caricatura con la cual me relacioné bastante en mi infancia, ya que descubría varias relaciones entre la vida cotidiana de mi familia y los sucesos narrados en cada capítulo. Entre los roces de la realidad y la ficción, años más tarde entendí por qué me atraía bastante el opening de *"Los Simpson"*: yo regresaba de la escuela, mis hermanas salían de la universidad, mi madre y padre volvían del trabajo, y todos nos encontrábamos en la noche frente al televisor para ver la caricatura de una familia que de igual manera: sus hijos regresaban de la escuela, el papá salía del trabajo y la mamá volvía de hacer el mercado, para encontrarse todos reunidos en el sillón y ver la televisión. Una espe-

[23]Término que hace referencia a lo elegante de un objeto o persona.
[24]Término que hace referencia a un objeto de mala calidad.

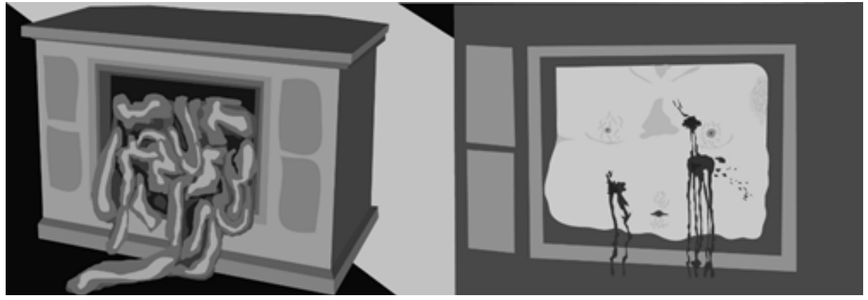
*El presente artículo deriva del proyecto de investigación: *"Habitantes de imágenes: una investigación poética entre la subjetividad y la imagen audiovisual"* que hace parte del macroproyecto COMPLEJIDADES HISTÓRICAS DE LA COMUNICACIÓN Y EL DISEÑO EN COLOMBIA.
Grupo de investigación CODIM, de la Corporación Unificada Nacional de Educación CUN

cie de meta-vida se configuraba dentro de la pantalla, una sensación de verse a sí mismo. La imagen que se reproducía en la televisión retornaba como el reflejo de uno mismo. ¿Qué pasa en esa membrana, esa delgada y evanescente superficie que absorbe mi mirada y a la vez la refleja, en ese juego doble de abstracción y presencia? ¿Por qué la pantalla se vuelve un espejo?

Entre preguntas, las imágenes se vuelven las huellas que me dirigen entre los cambios de canal de la presente investigación, donde la televisión se muestra como objeto sospechoso de la cotidianidad y del cual emergen signos deseantes, pulsiones representantes o meros gustos caricaturescos de mi infancia.

LA T.V:
Cuerpo, tecnología, gesto

En la película de Videodrome (1983) del cineasta canadiense David Cronenberg, se narra la historia de Max, un operador de televisión que descubre un canal para adultos llamado *"Videodrome"* que transmite asesinatos y torturas sin censura alguna. En la trama, el operador de televisión está obsesionado en encontrar el origen de la transmisión ya que su mundo se va transformando después de ver el canal, hasta el punto que no puede diferenciar entre la vigilia y el sueño. Sus deseos y perversiones más profundos empiezan a emerger en el día a día de Max y de los demás personajes, que se ven arrastrados al mundo del sexo y la violencia. Durante el proceso de degradación, el operador va fundiendo su cuerpo con el mundo del video y la TV, hasta el punto en que su vientre se convierte en un reproductor por donde puede reproducir videocasetes



Fotogramas de la película "Videodrome" de David Cronenberg

de carne. Al final Max se enfrenta a un televisor disparándole a la pantalla hecha de piel, pero se da cuenta que la sangre sale de su abdomen; cuerpo y televisor en sincronía, entonces el protagonista pone la pistola en su cabeza y antes de suicidarse dice: *"Larga vida a la nueva carne"*, al dispararse en la cabeza, la pantalla del televisor se revienta y salen lo que parecen ser tripas.

En esta película de Cronenberg, el encuentro entre el sujeto y la TV se materializa en la fusión de la carne y la tecnología, en una máquina sensible compuesta de circuitos y órganos; electricidad y fluidos corporales se activan entre el ojo y la pantalla: la *'nueva carne'*. *"Nuestra tecnología es un intento de ampliación de nosotros mismos. Intentamos proyectarnos en el mundo y retroalimentarnos para poder percibir de alguna manera lo que no podemos percibir directamente"* (Cronenberg, 2008); los dispositivos tecnológicos son extensiones de nuestros cuerpos, no sólo desde la transmisión de la información, sino que afectan en la configuración de la realidad a partir de *"fusionarse"* con nuestros sentidos. De esta manera, la 'televisión-carne' se concibe como una metáfora que materializa la fusión entre dimensión humana con la dimensión tecnológica que habita en nuestro acontecer.

En mi primer televisor de perilla desprendible, el giro de la mano y el acotado menú de canales que existían, permitían un cambio lento para encontrar el programa, para luego encontrar la posición exacta de las antenas con el cuerpo del televidente para que la imagen se sintonice, un ritual corporal de invocación audiovisual. Tiempo después llegó a la casa la primera TV de control remoto, que permitió a la distancia poder realizar cada cambio que necesitara. La mejora tecnológica y la ampliación de la oferta de canales por parte de la televisión por cable, influyó en mis disposiciones corporales como espectador frente a la imagen: el *"zapping"*, concepto que define la acción de cambiar constantemente los canales, creó una suerte de libertad sobre el consumo de las diferentes opciones de la parrilla televisiva, lo cual genera una postura inconsciente e intuitiva (Balaguer, 2010) en la relación con el televisor. Entiendo que, en la interacción tanto con la perilla y el zapping se devela una cualidad de linealidad e imposición de la televisión sobre el espectador, *"este se siente como el flujo de imágenes que le son presentadas y que no le permite poner en palabras lo que ve, pudiendo apenas responder al caudal de imágenes vistas"* menciona Balaguer (2010) sobre los estudios realizados por el sociólogo Derrick De Kerckhove.

Fotograma del episodio 4 en la temporada 1 de Mr Bean. 1990

La entrada de la internet y de la segunda computadora en mi casa constituyó nuevas formas de relacionarse con las imágenes, el acto de navegar afectó tanto en la cotidianidad que la televisión fue relegándose a ser un objeto meramente funcional. La internet permitió una relación más activa con las imágenes a partir de los motores de búsquedas e hipertextos, era el despliegue de una compleja red de datos, en la cual podría elegir el camino para acceder a la información, la linealidad de la TV se opacó por las dinámicas participativas e interactivas que permite la web.

Pero lo corporal en su relación tecnológica con la computadora y otros dispositivos contemporáneos de comunicación masiva han transformado los gestos de los cuerpos: el clicking y el scrolling. El primero hace referencia a la acción de dar clic de manera consecutiva en el mouse de la computadora y la segunda se da

en el acto de bajar la pantalla con el objetivo de seguir buscando información, esta acción se ha venido fortaleciendo con la llegada de las redes sociales y la sustitución de los celulares por parte de los smartphones.

En su uso, ya sea la perilla, el zapping, el clicking o el scrolling, nuestros cuerpos quedan atrapados en el bucle de la sintonía de un *'ouroboros mediático'*[25] donde las imágenes circulan ante nuestros ojos de manera secuencial delimitando los movimientos de nuestros cuerpos. El gesto de nuestros cuerpos es la primera imagen que se expresa entre el televisor y el sujeto expectante, cuando la tecnología nos inunda en su necesidad adictiva para relacionarnos con el mundo, el cuerpo se vuelve una máquina abstraída que responde a ciertos movimientos inconscientes, desde el agarrar la hoja de un libro hasta el desplazamiento dactilar en la pantalla de una tablet.

La importancia del gesto recae en el camino que traza entre el humano y su entorno, sean objetos o un ecosistema. *"Quizá pensar puede compararse con algo así como construir un armario, en todo caso ha de situarse en el ámbito de la mano de obra"* (Heidegger, 2005, p. 78) el gesto no puede separarse del proceso cognitivo que lo conlleva y de la ontología de los objetos externos. En el campo de las artes plásticas los gestos se vuelven un elemento de suma importancia en la técnica y el oficio, por ser formas específicas que el cuerpo adquiere en relación con la mente y la materia a transformar; el gesto emerge como una forma de entrelazar lo subjetivo y lo objetivo, lo interno y lo externo en el cuerpo. Por tanto, se puede decir que la relación del cuerpo y la tecnología es gestual en tanto que el primero se expresa en lo segundo y lo segundo en su uso demarca los movimientos del primero.

Las dinámicas que se gestan entre la mano y el objeto, transforman y reconfiguran la relación del sujeto con su entorno, como bien se expresa en las primeras escenas de 2001: Odisea del espacio (1968) de Stanley Kubrick, en las que el homínido agarra un hueso y lo utiliza como herramienta para golpear el suelo y después aventarlo al aire, en su transición aparece una nave espacial flotando en el espacio; en dicha imagen cinematográfica se visualiza la evolución del humano y también de su gesto. La tecnología se puede concebir como la sistematización de gestos sobre nuestro entorno que construyen nuestra forma de ver el mundo, hasta el punto que *"nos convertimos en ellas"* (Jones, 2011). Pero la metáfora del televisor-carne de Cronenberg no sólo señala la configuración de la transformación del cuerpo humano en una máquina de respuesta inmediata; en el predominio de la tecnología en los gestos corporales del sujeto existe más terreno por recorrer, senderos que nos dirigen hacia los horizontes de las imágenes sensibles y deseantes, donde el sujeto y el televisor se encuentran en su continua retroalimentación.

[25] Metáfora la cual hace una mezcla entre el *'ouroboros'* al símbolo del infinito representado con la serpiente que se come su propia cola y el concepto de *'mediático'* que hace referencia a los medios de comunicación. Hasta el momento no he encontrado referencia de algún autor que haya usado dicha metáfora.

La memoria, el encuentro entre las imágenes externas e internas

El filósofo Henri Bergson (2006) en su libro Materia y memoria propone un análisis sobre la memoria y sus posibles relaciones corporales y psíquicas con el sujeto. El autor distingue dos tipos de memorias, la primera tiene relación con el hábito, en tanto que se adquiere dicha memoria a través de la repetición de una lección. El cuerpo adquiere dicha información para ser ejecutada de manera involuntaria en nuestro quehacer de la vida diaria, un ejemplo de esto son los gestos corporales surgidos de la relación con la tecnología como: el zapping, el clicking y el scrolling. Este tipo de recuerdo-hábito nos señala los procesos de naturalización de los actos que se gestan en la vida y se configuran en la cotidianidad. El segundo tipo de memoria se desarrolla en el ámbito de la representación, de la imaginación y el recuerdo; para Bergson dicha memoria se presenta en el acto voluntario de traer de vuelta al presente imágenes del pasado y por su naturaleza están relacionadas con el espacio onírico; el sueño y el recuerdo se encuentran en el territorio subjetivo de la producción de imágenes.

En este sentido podemos vislumbrar que la memoria-hábito está ligada a conformar un cuerpo-máquina el cual responde de manera involuntaria a ciertos sucesos que acontecen, es decir, se dan en la dimensión de la vida cotidiana y rutinaria; mientras que la memoria-recuerdo se dirige a los confines de nuestra subjetividad, en el terreno donde las imágenes inscritas en nuestra psiquis emergen en un acto de expansión intelectual. La percepción y el reconocimiento (Bergson, 2006) de los objetos externos son procesos intelectuales y corporales que se dan entre la memoria mecanizada y la memoria del recuerdo; percibir es un acto que surge de una respuesta corporal sobre el mundo que nos rodea y que en su repetición nos permite el reconocimiento de este, trayendo imágenes pasadas. Pero la percepción como proceder psíquico nos despliega una cartografía representacional de imágenes que habitan en nuestra cabeza y a la vez configura *"capas más profundas de realidad"* (Bergson, 2006, p. 125), es decir, mientras más profunda sea la relación entre el recuerdo y los objetos percibidos, la configuración de la realidad se hace más potente, en tanto que aflora un mayor número de recuerdos-imágenes personales que afectan a la conciencia del sujeto en su relación con los objetos percibidos.

La fusión del cuerpo y de la televisión constituyen el vínculo sensorial entre la psiquis del espectador con la materialidad del aparato, la distancia entre el objeto y el sujeto se va disolviendo en tanto que la conciencia del sujeto desenmaraña las delimitaciones corporales que el objeto le permite. Por lo tanto, la memoria se concibe como un espacio de encuentro entre las imágenes que habitan dentro de la cabeza y las imágenes de la materia misma. *"Llega un momento en el que el recuerdo así reducido se inserta tan bien en la percepción presente que no podría decirse donde termina la percepción, donde comienza el recuerdo"* (Bergson, 2006, p. 126).

En este terreno intermedio se encuentran dos tipos de imágenes: la imagen televisiva y las imágenes producidas en la psiquis del sujeto. El primer tipo, la imagen televisiva, en esencia está configurada por dos dimensiones: la corporalidad tecnológica y la dimensión social. En la primera se caracteriza la implementación de un sistema tecnológico que codifica de manera eléctrica o digital la imagen que se está grabando, para que el aparato receptor la reciba y la decodifique de nuevo en imagen de manera simultánea. La segunda es la dimensión social donde se ubican las estructuras políticas, ideológicas y culturales que codifican a las imágenes, siendo estas dos dimensiones constituyentes e inseparables en la imagen televisiva.

El segundo tipo de imagen, las que se producen en la psiquis, se ubican en la dimensión opaca donde las experiencias personales, las pasiones, sensaciones y las interpretaciones de las coordenadas culturales, políticas y sociales se mezclan y en su relación con el exterior; se van actualizando para re-configurar el ser del sujeto.

> *Bergson llama a la imagen virtual 'recuerdo puro' para distinguirla mejor de las imágenes mentales, de las imágenes-recuerdo, sueño o ensoñación "[...] En efecto, estás son imágenes virtuales, sin duda, pero actualizadas o en vías de actualización en determinadas conciencias o estados psicológicos."* (Deleuze, 1987, p. 111)

Es decir, las imágenes mentales son las huellas en los procesos cognitivos y sensibles por los cuales el sujeto constituye su identidad y determina sus acciones conscientes e inconscientes que desarrolla en su vida diaria. Pero es imposible dejar de lado la conexión entre las imágenes televisivas y las imágenes mentales, en donde se juegan procesos de hegemonía y resistencia que constituyen las coordenadas políticas, culturales y sociales de realidad en la que el sujeto está inmerso. Entre dichas imágenes se configura un espacio de debate político, cultural y social versus las creencias, experiencias, sensaciones y deseos del sujeto, dibujando una red compleja de las relaciones entre el individuo con su entorno social.

En este acontecimiento entre la imagen televisiva y las imágenes mentales se da un entrecruzamiento, surge una suerte de membrana, concepto similar a lo que Jacques Lacan (1990) nombra como *'la pantalla'*, que sitúa al sujeto en una tensión entre la mirada y el ser mirado. Pero, en ese choque constante de las imágenes

Los habitantes de imágenes:
Entre la subjetividad y la imagen audiovisual

exteriores y las imágenes interiores, surgen por momentos imágenes cargadas de extrañeza que se muestran a sí mismas, en términos bergsonianos se podría definir como la relación del *'recuerdo puro'* con el objeto percibido (Bergson, 2006) en tanto que en su origen no hay registro de ello, pero en su naturalización se actualiza reconfigurando la realidad del sujeto.

Ya en este punto me es necesario abordar los procesos constitutivos propios de esta *'imagen extraña'* que surge como un abismo instantáneo al cual se dirige mi presente investigación.

La imagen extraña

La *'imagen extraña'* emerge en el límite efímero del instante entre el sujeto y el objeto, esta imagen se puede concebir como un estado que permite ser habitado, trae consigo tanto las formas de la imagen televisiva y las imágenes mentales del sujeto. Esta imagen, en su origen, se separa de sus componentes tecnológicos de su soporte y de los designios individuales que el sujeto carga. Slavoj Zizek menciona sobre el cine y la imagen cinematográfica, en su documental The pervert's guide to cinema (Fiennes, 2006) *"el cine es la más perversa de las artes, no te dice qué desear, te dice cómo desear"* ya que no constituye la materialización de la fantasía, en hacer visible y palpable el deseo a través de imágenes proyectadas o transmitidas, y por otro lado tampoco busca cumplir las fantasías de cada espectador, más bien ubica al espectador en la pregunta constante de qué desear.

En ese sentido esta tercera imagen tensional permite el estado de extrañeza sobre el mundo, es decir, no confiere definiciones sobre éste, sólo preguntas que cuestionan, irrumpen y des-configuran la realidad. Se puede plantear que dichas imágenes son acontecimientos, ya que en esencia son perturbadoras, *"que parecen suceder de repente y que irrumpe en el curso normal de las cosas"* menciona Zizek (2014, p. 16) al conceptualizar sobre el acontecimiento. De dicha manera las imágenes extrañas se presentan como una 'cosa anómala' a nuestros sentidos, algo que surge sin motivo alguno ante nuestra mirada. A su manera Boris Groys (2008, pp. 95-96) en su libro Bajo sospecha menciona el concepto de *'aliens'*, ilustrado con la película *Alien* (1970) de Ridley Scott, como los signos –imagen- que en su presencia no pueden ser definidos, pero a la vez son *"signos de sinceridad radical, en los cuales se nos revelan la realidad mediática misma"* (Groys, 2008, p. 97). Desde este punto de vista los *'aliens'* definen el acontecer de estas imágenes extrañas que se desnudan y develan su propia corporalidad; cuerpo mixto de nuestros sentidos y de la materialidad tecnológica del medio, el ojo y la pantalla se hacen uno.

Desde la una mirada poética, Junichiro Tanizaki menciona en su libro *El elogio a la sombra* (1933) "

> *(...) esas 'tinieblas sensibles a la vista' producían la ilusión de una especie de bruma palpitante, provocaban fácilmente alucinaciones, y en muchos casos eran más terroríficas que las tinieblas exteriores. Las manifestaciones de espectros o de monstruos no eran en definitiva más que emanaciones de esas tinieblas... (p. 24)*

El poeta nos menciona una dimensión de la cual surgen los 'espectros y monstruos exteriores' que atormenta al sujeto y la cual no se ubica en las *'tinieblas exteriores'* ni en los interiores de la vista del sujeto. Tanizaki en su libro hace un análisis de la *'sombra'* como un concepto que define una estética en la construcción del espacio doméstico japonés, pero en su desarrollo profundiza hasta el punto en el cual, la sombra se concibe como un estado de contemplación, y forma de ver el mundo, entre el individuo y los objetos que lo rodean. En ese sentido la sombra se erige como una imagen sensible sobre el espacio mismo, *'capas de oscuridad'* (Tanizaki, 1933) que espesan la realidad misma.

Entre *'acontecimientos', 'aliens' y 'sombras'* podemos empezar a vislumbrar las formas de estas imágenes extrañas que habitan entre la televisión y el espectador, entes que asedian el espacio sígnico configurado entre el sujeto y el objeto. Son imágenes que surgen de la contemplación, en donde, la materialidad externa entabla una relación sensible con los sentidos del sujeto. En este punto, el trabajo del artista y del arte es cercano a este tipo de imágenes extrañas. En el acto de creación de una imagen, ya sea en pintura, dibujo, video o cine, constituye algo que no se ha visto, aunque en la composición se hagan presentes las referencias históricas, existe algo *'novedoso'* en dicha imagen. Basta con ver Las tres gracias de Rafael Sanzio y de Paul Rubens, las cuales tienen una temática similar y están realizadas con la misma técnica, pero en su existencia son dos imágenes completamente diferentes.

Sea que la diferencia se encuentre en los gestos pictóricos del creador, en los elementos compositivos dictados por la temática o en la época en que fue creada la pintura, la imagen se constituye como un acontecimiento que repercute nuestros sentidos y actualiza nuestras memorias personales y los archivos culturales. El acercamiento a este tipo de 'imagen extraña' no se gesta en el análisis hermenéutico del cuadro ni en la mirada sobre la composición química del material, ya que no es una imagen matérica o icónica, tecnológica o mental; más bien es una imagen momentánea que se abre en el espacio-tiempo del instante. Por lo tanto, el trabajo de artista, como creador de imágenes, es mantenerse en ese instante: contemplación y gesto constituidos al mismo tiempo y afectando un mismo espacio.

Entonces ¿la televisión, la internet o demás dispositivos de producción audiovisual, permiten la creación de dichas imágenes extrañas? y, ¿es posible que el sujeto fuera del campo de la sensibilidad artística puede ingresar a dicho extrañamiento? Para dar una respuesta a dichas preguntas, en el siguiente apartado propongo una caracterización de caso en la cual se dará corporalidad a estos *'habitantes de imágenes'*.

HABITAR LA IMAGEN:
Por una caracterización de caso

Entre los gestos corporales y los aparatos tecnológicos, las imágenes audiovisuales, las imágenes mentales y el acontecer de las imágenes extrañas, se proponen a tres ***'habitantes de imágenes'***, sujetos que tienen un contacto dentro su vida con la creación de imágenes audiovisuales, ya sea a través de su oficio, profesión o un medio de expresión. Se entiende por imágenes audiovisuales, la creación visual y sonora como una forma de comunicación, ejemplo de esto es: el cine, la televisión, el video y sus variantes contemporáneas desarrolladas para la internet.

Hasta este momento, en la fase exploratoria del macroproyecto ***"Complejidades históricas del diseño y la comunicación en Colombia",*** se pueden nombrar a los siguientes actores como los casos a investigar:

- Reparador de televisores

El interés por este actor es para develar la historia de vida del sujeto que repara el medio por el cual se transmiten las imágenes de manera masiva, en otras palabras, indagar en las relaciones entre la subjetividad, el avance tecnológico existente sobre las imágenes y la construcción de imaginarios simbólicos que se transmiten por la televisión. De manera hipotética se concibe el oficio de reparador de televisiones como un personaje que se encuentra en el *'tras-bambalinas'* de las imágenes mediáticas, a partir de tener un conocimiento empírico sobre el artefacto, y durante la segunda mitad del siglo XX se ha vuelto un objeto inherente en la cotidianidad de la vida contemporánea.

- Artista (del video)

El enfoque de este caso es indagar en el proceso creativo del video-artista con el fin de develar las relaciones poéticas y tecnológicas que enmarañan el proceso de creación de sus imágenes, cómo es la técnica del found footage (película de montaje) que consiste en reutilizar material preexistente de archivo o de algún filme, para construir nuevas producciones audiovisuales. Desde esta técnica, el trabajo del video-artista consiste en desestructurar el medio mismo y develar los elementos gramaticales que constituyen el lenguaje audiovisual para la configuración de nuevas imágenes.

- Ídolo mediático

El tercer actor es el sujeto que construye una imagen pública de sí mismo, a la cual podemos denominar como un ídolo mediático, que marca ideológica y culturalmente en una comunidad determinada. Dicho 'habitante de la pantalla' puede ser un presentador(a) de televisión o Youtubers. El presentador(a) de televisión surge como un moderador que guía al espectador durante el programa a través de las entrevistas, sketchs, presentación de grupos musicales y demás segmentos; él, logra configurarse como un referente al que lo mira, es decir, se convierte en icono cultural. Por otro lado, el fenómeno de los Youtubers es más reciente y surgió con la expansión de la internet en sus diversas plataformas de búsqueda y difusión de material audiovisual como YouTube. Desde la primera década del 2000 se creó una nueva categoría de transmisión: el video blog. Los Youtubers son en su mayoría gente común que generan productos mediáticos que se vuelve 'virales' y alcanzan una visibilidad a nivel global.

Este proyecto de investigación aborda, desde una perspectiva poética, la multiplicidad de las relaciones subjetivas, históricas y creativas del proceso de vida de tres sujetos que habitan las imágenes audiovisuales. Actores que, a pesar de ser enmarcados en la construcción de la historia episódica, se desmarcan en el día a día de su cotidianidad a través de procesos creativos que configuran una suerte de resistencia a la imposición de la vida. Sobre este argumento Deleuze menciona en su entrevista El abecedario de Deleuze (1988): *"creo que, en la base del arte, está esa idea o ese sentimiento muy vivo, una cierta vergüenza de ser hombre que hace que el arte consista en liberar la vida que apresó el hombre".*

En el arte, el acto de creación, lo poético es una necesidad existencial de volver a lo humano a partir de preguntarse sobre lo humano e imaginar lo que hay más allá de éste. La creación (lo poético) es el acto de llevar al límite al lenguaje mismo en la búsqueda de una reconfiguración de nuestra realidad. El artista alemán Beuys (1972) mencionó que todo ser humano es un artista, sentencia que desplazó la creación y el arte fuera de un pensamiento disciplinar. Las fronteras del arte y la vida se desdibujan para develar la complejidad histórica y sensible en la cual está sumergido el sujeto. Lo poético permite llegar a la primera imagen de las cosas del cual surgen los mitos y ritos que fundan una realidad (Paz, 2003). Los relatos de vida en su dimensión poética se constituyen como una manifestación que permite expresar las experiencias de comunidades o individuos que son opacadas por la incesante demarcación del conocimiento disciplinar, delimitando las múltiples realidades dadas o que pudieron crearse.

El proceso de esta investigación es indagar en los relatos de vida y actos creativos que se dan en el reparador de televisiones, el artista (del video) y el ídolo mediático. Se busca conceptualizar las imágenes audiovisuales como plataformas de encuentro inter y trasndisciplinar entre la vida cotidiana y la comunicación, el arte, los estudios culturales, el diseño y la historia. Las imágenes se toman como dispositivos de constitución de nuevas subjetividades y formas de re-existencia en nuestra sociedad, a partir de expresar las singularidades que se pierden en la generalización de la historia y del conocimiento humano.

Hasta el momento propongo de manera temporal tres categorías poéticas, las cuales resaltan el interés por estos tres sujetos:

- El *"olvido"* que es representado por la desaparición y/o transformación del oficio del reparador de televisiones por los avances continuos de la tecnología.
- La *"memoria"* que se relaciona con el hacer del artista, en tanto que en la creación de imágenes se cuestiona lo que se recuerda y se olvida en nuestra realidad.
- El *"instante"* que se visualiza en el ídolo mediático, que representa la simultaneidad y el cambio constante de las imágenes.

Por lo anterior propongo un mapa conceptual [fig. 1] que diagrama de manera radial la caracterización del caso. En el diagrama se estructuran y representan las etapas conceptuales del proyecto de investigación. En el primer círculo se visualizan las relaciones interdisciplinares entre la comunicación, el diseño, la historia y el arte, temáticas definidas desde el macroproyecto. En el segundo círculo se ubican las categorías anteriormente mencionadas, las cuales me permiten configurar un triángulo conceptual de los actores sociales a estudiar; los cuales se encuentran en el tercer círculo. En la penúltima zona se inscribirán los nombres de sujetos a los cuales se realizará las historias de vida, en este momento de la investigación no se tiene todavía identificado a dichos sujetos de estudio. Por último, en el centro se ubica el acto de creación, es decir, el resultado surgido de las historias de vida.

Para llegar al acto de creación es necesario entender que, desde ciertos ejes o temáticas como el pensamiento interdisciplinar entre el arte, la comunicación, el diseño y la historia, se puede concebir en la construcción de la subjetividad del sujeto, que es capaz de nombrar y concebir fenómenos en los cuales está sumergido. Aunado a se propone el *'acto de creación'* como la zona donde se gestan las 'imágenes extrañas' que cada sujeto tiene una relación con las imágenes audiovisuales y en las cuales lo exterior se interioriza y el interior se exterioriza.

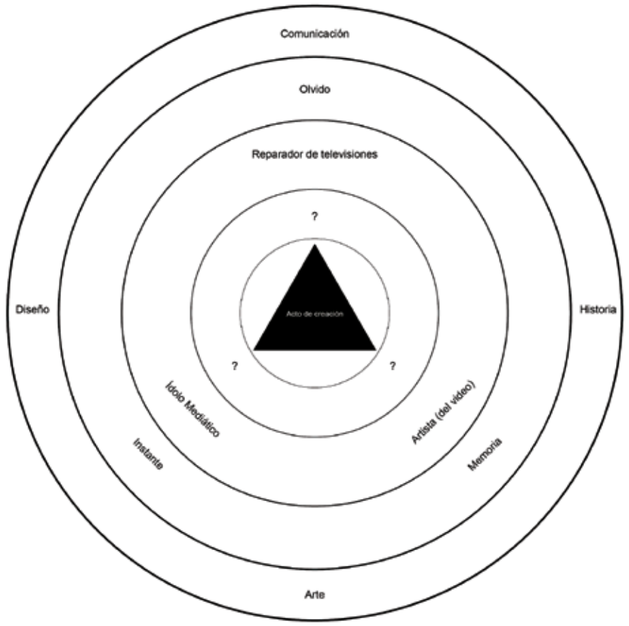


fig. 1

Biblio-grafía

Anónimo. (2015). Youtubers: ¿Qué es un youtuber? 19 de abril de 2016, de Tribus Urbanas Sitio web: http://todas-las-tribus-urbanas.blogspot.com.co/2015/07/youtuber.html

BALAGUER, R. (2010). *"Zapping, navegación, nomadismo y cultura digital"*. En: Razón y palabra, No. 73. Recuperado es http://www.razonypalabra.org.mx/N/N73/index_73.html.

BENAVIDES, J. (2012). Historia de la televisión en Colombia y su función pública (1953-1958). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas de Historia.

BERGSON, H. (2006). Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu, 1ª ed. Buenos Aires: Cactus.

BEUYS, J. **y Bodenmann-Ritter**, C. (ed.). (1995). Cada hombre un artista: conversaciones en Documenta 5-1972. Madrid: Visor distribuciones.

BORIS, G. (2008). Bajo sospecha. 1ª ed., Valencia: Pre-Textos.

BUSQUET, J. (2012). *"El fenómeno de los fans e ídolos mediáticos: evolución conceptual y génesis histórica"*. En: Revista de Estudios de Juventud: Ídolos mediáticos y nuevos valores, No.96, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, pp. 13-29.

CHARALAMBOS, G. (2000). Aproximación a una historia del videoarte en Colombia. 27 de marzo de 2016, de Ministerio de Cultura de Colombia Sitio web: http://bitio.net/vac/contenido/historia/index.html

CRONENBERG, D. (2002). Cine y ciencia en busca de la condición humana. 22 de diciembre de 2002. Recuperado en http://www.eduardpunset.es/422/charlas-con/cine-y-ciencia-en-busca-de-la-condicion-humana

DELEUZE, G. (1987). *"Cristales en el tiempo"*. En: La imagen tiempo. 1ª ed. Barcelona: Paidos comunicación.

---------- (1988) (1996). *"R de resistencia"*. En: El abecedario de Gilles Deleuze. 19 de abril de 2016. Recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=7fxDisNaqGI

FIENNES, S. (Directora). (2006). The pervert's guide to cinema [Documental]. EUA.

HEIDEGGER, M. (2005). ¿Qué significa pensar? 1ª ed. Madrid: Editorial Trotta.

JONES, A. (2011). *"Estudio"*. En: Tracy War y Amelia Jones (eds.), El cuerpo del artista. Editorial Phaidon Press Limited.

LACAN, J. (1990). Los cuatro conceptos del psicoanálisis. México-Argentina-España: Ediciones Paidos.

PAZ, O.(2003). El arco y la lira, 13ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.

TANIZAKI, J. (1933). El elogio a la sombra. Recuperado en: www.ddooss.org/libros/Junichiro_Tanizaki.pdf

ZYZEK, S. (2014). Acontecimiento, 1ª ed. España - México: Sexto Piso.

Complejidades de la historia y el diseño: Una breve reflexión sobre la creación del monstruo de la moda y la belleza del arte como posible ente transformador de la realidad

/ Andrés López Galeano

"...la sociedad habla. Habla diariamente en sus vestidos, en sus ropas, en sus trajes. Quien no sabe escucharla hablar en estos síntomas del habla, la atraviesa a ciegas. No la conoce. No la modifica..."
Umberto Eco

Empezaremos este capítulo del libro haciendo una introducción a la relación entre moda e historia. La intención de este texto es evidenciar las distintas formas de manifestación de la moda a partir de contextos culturales e históricos específicos. Se pretende discutir sobre la forma en que es percibida y producida la moda actual junto con las problemáticas que esto trae y de forma analítica y amplia se deja abierta una puerta para el entendimiento del vestuario y el planteamiento de la moda como arte, su relación con la belleza y las problemáticas que la agobian.

Para entender la evolución del vestuario, su relación con el individuo y cómo el vestuario narra el lenguaje propio de cada cultura y época en temas como lo social, lo cultural y lo político a través de su función, el pudor, la represión, la belleza, el género retomemos el pasado, y analicemos la relación y creación de significados que tiene la moda para el humano primitivo.

Originalmente el vestuario se creaba a través de la piel animal que brindaba refugio del frío y protección del entorno, este proceso implicaba la muerte de dicho animal en búsqueda del beneficio humano. En el pasado este proceso no se consideraba negativo o malo, sino parte de un desarrollo cultural necesario para la supervivencia donde:

> Toda tribu humana tiene sus ideas generales sobre el bien y el mal, y cada generación trasmite su regla a la generación siguiente. Por diferencias que puedan existir sobre los detalles en estas reglas de moral, presentan aún muchos puntos de relaciones generales para quien estudia el conjunto de las razas humanas. (TYLOR, 1875, p. 44).

La abstracción de un material del entorno, el proceso de curtir pieles y el uso de estas en el cuerpo del individuo evidencia una relación entre el hombre y la moda tan antigua e importante como la política o el arte, afirmando la importancia de las modas del vestuario y que esta sea inseparable de la historia del hombre y su desarrollo, permitiendo lo anterior que distintas culturas, sus ideologías, formas de vida y cosmovisiones puedan encontrarse en sus textiles. Museos como el *"Museo textil de Canadá"*[26], entre muchos otros, estudian la forma en que los textiles

[26] http://www.textilemuseum.ca/home

eran usados por nuestros antepasados como medios que narran la historia y cultura antigua.

Vale la pena resaltar que no todas las culturas utilizaban materias primas animales para la creación de textiles, esto podría variar dependiendo de su contexto geográfico; las culturas indígenas en Latinoamérica basaron su producción de textiles en fibras naturales, que prevalecen como materias primas, siendo considerados tejidos ancestrales hasta la actualidad. No quiere lo anterior decir que no utilizaban piel o materias animales, era una mezcla de ambas donde la gente que vivía en climas más templados estaba descubriendo el uso de las fibras animales y vegetales. Tejer suponía un lugar fijo de vivienda. Las condiciones ideales para su desarrollo se dieron en pequeñas comunidades sedentarias, rodeadas de tierras de pastos para las ovejas. (Díaz, 2007).

Con el paso del tiempo el ser humano se transforma, se establece en comunidades más organizadas y así mismo la manipulación de los textiles llevan a transformar el vestuario funcional en un objeto de moda, donde no solo existe el objeto con una función (combatir el frío) sino con características específicas en la construcción del atuendo, esto lo transformo en algo más llamativo, más ornamental, la utilización de plumas, semillas o piedras para la creación de accesorios entran a jugar un papel importante en el hombre como un medio de distinción entre individuos, incluso le da en algunos casos a su portador poderes que toma de animales.

> *Una vez conocida la confección del tejido, ya estaba abierto el camino para el desarrollo del traje, tal y como lo conocemos actualmente. La forma más sencilla de cubrirse con una tela era enrollándola alrededor de la cintura. Así nació el sarong, la forma más primitiva de falda. El paso siguiente fue poner otro rectángulo de tela sobre los hombros. Egipcios, asirios, griegos y romanos usaron prendas de este estilo.* (Díaz, 2007, p. 9)

El vestuario en las culturas antiguas adquiere, como todo aquello relacionado con el vestuario y la moda, un contexto particular, este es el de la propia realidad cultural del entorno, notamos entonces en las culturas primitivas una sencillez en el vestuario donde la diferenciación de unas prendas de otras se plasmaba a través del uso de color:

El vestido femenino durante los Imperio Antiguo y Medio fue muy simple. Se reducía a una especie de túnica de lino blanco o color crudo, muy ceñida al cuerpo, abierta con un escote de pico para permitir el paso de la cabeza, o sujeta por un tirante al bies o dos tirantes que cubrían en parte los senos y los hombros. Las reinas y princesas de estos períodos solían vestir túnicas de color azafrán o rojo, ya que dichos tonos por el alto coste de su teñido, fueron en la Antigüedad signo evidente de poder y alcurnia. (Serrano, 1996)

Dentro de la realidad de estas sociedades antiguas, se genera una transgresión cultural en la función del vestuario. La aparición del vestuario para artes escénicas rompe una barrera en el uso del vestuario, donde esta adquiere un sentido cultural a través de la dramaturgia; el vestir y la moda hacen alusión a cuentos e historias, relatos que se transforman en un medio de narrar la vida y los aprendizajes de la cotidianidad del hombre, generando una ruptura. El vestir adquiere un fin propiamente cultural, narrativo y artístico que diferencia su uso de lo cotidiano:

> *Como la tragedia, el traje escénico fue una invención en pleno sentido del término. En su creación, los helenos habían utilizado los elementos del traje griego arcaico, la vestimenta de los hierofantes, los sumos sacerdotes de Eleusis, y el modo de vestir oriental; y ya en los tiempos de Tespis y de Esquilo existía una gran diferencia entre el traje de calle y el de teatro. (Kriúkova, 2008, p. 23).*

El vestuario, al transgredir su función principal (de cubrir el cuerpo y posteriormente ornamentarlo), se transforma en un elemento de representación de la cultura y la historia. Esto ocurre en un espacio en el que es imposible trazar fronteras entre Oriente y Occidente, entre sur y norte, una época donde los sentires y las acciones del mundo, reales o imaginarias, aún no están separadas:

> *El vestuario escénico fue inventado por una variedad de tipos raciales que compartían lengua y religión y ocupaban una geografía fragmentada, emplazada a lo largo de la rocosa línea de costa del mar Egeo. Los habitantes de este territorio, que no tenía ningún nombre genérico, se autodenominaban «helenos» en honor a Helena, la jefa de una antigua tribu de Tesalia. Grandes obras literarias no podrían ser retratadas y contadas sin un vestuario que afiance la imagen de cada escena, que actor podría realizar una mejor presentación, uno desnudo previsto de toda prenda o uno que sienta su transformación en el contexto dramatúrgico de una gran tragicomedia.* (Kriúkova, 2008, p. 9)

El vestuario utilizado en las artes escénicas era una representación cultural libre de prejuicios, cuyos protagonistas podían tener rasgos fantásticos o exagerados. En estas obras cualquiera podía personificar un héroe, un rey o un plebeyo usando prendas o implementos y accesorios como máscaras, representando distintos personajes a través del mismo actor, transformando su persona constantemente. En contraste, el vestuario de la calle usado por personas del común era muy básico, sumando además que eran muy pocas el número de prendas que poseían. Vale la pena resaltar que el vestuario de cada persona correspondía a su labor u oficio dentro de la sociedad, no a un gusto o planteamiento estético, al menos no para las clases bajas.

Tomemos como ejemplo a los egipcios, el vestuario de personas del común consistía de mantos, faldas, sandalias construidas con papiro, túnicas anudadas en el cuerpo, prendas de vestir sin costura muy similar a la de los griegos, las mujeres utilizaban un vestuario similar, pero usaban una especie de velo en la cabeza para cubrirlo del sol y protegerlo. Por otro lado, el vestuario de los esclavos consistía únicamente de un taparrabos, donde además de estar descalzos, debían llevar el torso desnudo, desprovistos de cualquier bien, dada que su única función, que sumaba muchas labores, consistía en suplir las necesidades de sus dueños. El vestuario de los soldados, era similar al de las personas del común, pero además debían cargar consigo armas, sandalias construidas en cuero y tatuajes que hacían alusión a su rango.

En el caso de las clases altas y reyes aparecen dos elementos importantes en Egipto: la moda del maquillaje y el uso de joyería. El maquillaje buscaba hacer divinizar a sus reyes, descendientes directos de sus deidades, buscando resplandecer como el dios Ra a sus portadores. El maquillaje Buscaba magnificar y glorificar a las personas con un alto nivel jerárquico dentro de la sociedad, siendo el faraón hijo del sol, era más que normal verlo bañado en oro y reluciente como el gigante astro, con sus ojos delineados de negro, otorgándole un aspecto físico imponente al dar a través del color una seria profundidad en la mirada.

Era tan importante el vestuario y las pertenencias para los egipcios que al morir eran enterrados con estas. El maquillaje podría ser usado por hombres y mujeres, pero su uso y efectividad estética era más relacionado a las mujeres, quienes usaban el maquillaje y la belleza como un arma, recordemos la historia de Cleopatra, reina que con sus encantos, belleza y maquillaje conquisto a Julio Cesar.

En el caso de Roma ocurre algo particular, encontramos destellos de sociedades que se definen a sí mismas dentro de su desarrollo como civilizadas. *"Los trajes ajustados y entallados se consideraban "bárbaros" y los romanos llegaron tan lejos como para decretar en ocasiones la pena de muerte para quienes usaran este tipo de prendas."* (Díaz, 2007, p. 9).

Los casos mencionados aquí son prueba de la relación entre vestuario como reflejo de los contextos, gustos, necesidades y creencias de distintas culturas, cada una con su particularidad específica. Para los griegos el conocimiento era primordial, pero además exaltaban constantemente la belleza. En el *"gymnasium"*, que era el sitio donde los griegos ejercitaban sus cuerpos, era requerido al entrar despojarse de prendas y estar completamente desnudos desde la cabeza hasta los pies.

La desnudez y la belleza corporal eran exaltadas por los griegos. Vale la pena mencionar que esto se instauró tanto en la cultura que incluso los griegos crearon una prenda exclusivamente para resaltar los atributos las mujeres, esta era similar a un corsé y buscaba descubrir o mostrar el busto de las mujeres, de no utilizar esta pieza a la cintura, la mujer utilizaba cintas que recubrían su cuerpo para acentuar el busto, sus curvas y prominencias naturales, exaltando la belleza característica de su fisionomía, este juego con el cuerpo de la mujer, fue el punto referencial para la creación del corsé que conocemos, instaurado por los franceses. Esta práctica de uso de la prenda era conocida como ""*tight lacing*".

La aparición de algunas prendas primitivas como la ropa interior en los romanos, el corsé blando de los griegos, el velo que usaban en la cabeza las mujeres egipcias o incluso el maquillaje (elemento que en la actualidad es usado casi exclusivamente por las mujeres), empezó a generar que a través del vestuario empezaran a distinguirse, en el vestir no solamente la nacionalidad, sino a diferenciar el género masculino del femenino, realidad que hasta la actualidad influencia a la sociedad.

Posteriormente, con la llegada del cristianismo, la distinción de género empieza a separar de forma más fuerte a ambos sexos por medio del vestuario, también busca consolidar la imagen y los roles de cada uno dentro en la construcción de la actual sociedad cristiana, por ende, las modas del vestuario de la época, debido al contexto religioso generan que las modas de hombres y mujeres se separen radicalmente.

Recordemos que, en esta época, la biblia era la palabra de Dios y era irrevocable. Dicho esto, encontramos pasajes bíblicos que dicen *"Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó"* (Biblia Génesis 1:27). En el contexto cristiano Dios ha querido que los hombres sean hombres y que las mujeres sean mujeres. En términos de vestuario encontramos pasajes del antiguo testamento que afirman lo dicho: *"No vestir la mujer traje de hombre, ni el hombre traje de mujer; porque abominación es a Jehová tu Dios cualquiera que esto hace"* (Biblia Deuteronomio 22:5) . Claramente, el Dios cristiano se propuso que el hombre se distinguiese de la mujer y ésta de él.

En el Nuevo Testamento, en pasajes como Romanos 1:24-27 y Corintios 6:9,10 se puede observar que Dios condena a los hombres afeminados y a las mujeres masculinas. Por lo tanto, desde la creación y a lo largo de la edad cristiana, el Dios de la biblia ha deseado que haya una distinción entre los hombres y las mujeres, perpetuada en las modas y su forma de vestir. Nuevamente el vestuario y la moda son usados como un instrumento narrativo del contexto social de la época, en este caso la de cristiandad en la edad Media. La edad Media se conoce como un periodo histórico de la civilización occidental comprendida entre el 478 con la caída del Imperio Romano y termina en 1492 con el descubrimiento de América.

El vestuario adquiere durante esta época características destinadas solamente a un sexo y al otro, o cumple otra labor y es la de generar uniformidad, en especial para la clase media y baja que usaba simples harapos o prendas muy básicas como las usadas por el hombre primitivo, pensadas exclusivamente para proteger del frío, sin algún valor social o cultural, despojadas de todo sentido, buscando la simplicidad y uniformidad de los individuos dogmatizados por el cristianismo y despojados de todo bien material. Esto ocurre exclusivamente para las clases bajas y medias. Las clases altas y las personas de fe bendecidas por la iglesia, gozan de la opulencia y poder que les permite ser mensajeros de Dios. Además de gozar de poder, las clases altas por medio de la intensión de unificar a los cristianos generan batallas denominadas como las cruzadas, que buscaban liberar a cristianos en oriente e imponer la palabra universal de Dios hecha realidad por la biblia a través del papado y la iglesia:

> Se da entonces una vuelta al espíritu de los tiempos apostólicos, de lo cual da fe el traje general e impersonal que unifica a la cristiandad en sus formas exteriores, como las cruzadas una unifican en un mismo movimiento impetuoso de fe. (Boucher, 2009, p. 242)

Complejidades de la historia y el diseño:
Una breve reflexión sobre la creación del monstruo de la moda y
la belleza del arte como posible ente transformador de la realidad

El vestuario y la moda toman entonces una connotación moral: si usamos vestidos inadecuados nos sentimos molestos e incómodos. En una época donde la iglesia define e impone que está bien y está mal (ósea que es adecuado y que no) nos sentimos incómodos al no cumplir los dogmas teológicos y estamos expuestos no solo a la condena divina, sino también la social.

Cualquier actitud considerada negativa por la iglesia era castigada, así mismo la imposición de la religión creaba individuos dogmáticos que no discutían su posición en el mundo y, además, denunciaban y exigían a otros el cumplimiento de los valores que eran impuestos para no solo evitar la sanción y condena social, sino para recibir reconocimiento por actos en nombre de la fe. *"Los escotes en la época provocaron fuertes reproches en los predicadores, se realzaban los atributos femeninos superiores y se alargaba el cuerpo mediante colas"* (Boucher, p. 243), largas que cubrían el cuerpo convirtiéndose los tobillos desde ese momento hasta el siglo XX en símbolos de erotismo y fetichismo femenino.

La complejidad histórica del momento, genera que en esta época emerjan supuestamente prendas cuyo uso era más radical en función del tema sexual, estos son conocidos como cinturones de castidad y las camisas de fuerza, los cinturones se usaban con el fin de prevenir de forma directa el sexo, aunque la creencia de este objeto se relaciona a las cruzadas, donde el caballero partía y debía garantizar la fidelidad de su esposa, en la actualidad la idea de la creación de esta prenda, es criticada dado que el cinturón de castidad según nuevos estudios no puede usarse más que algunas horas, por mucho unos pocos días.

De no ser así la mujer rápidamente moriría de heridas generadas por el metal, de infecciones, o de entrar en contacto con el agua o fluidos de tétanos por la oxidación del cinturón en la piel. La creencia es que el cinturón era utilizado en épocas de guerra como un método de defensa contra la violación, durante viajes largos o estancias en posadas, incluso en acuartelamiento de soldados, llevando a creer que eran principalmente enfermeras y religiosas las que lo usaban.

Con la llegada del renacimiento el auge de la ciencia y la razón van constituyendo una nueva forma de organización ideológica que tiene en el naturalismo su mayor representante, dentro de este nuevo mundo naturalizado la invención de la imprenta incrementa la difusión del conocimiento y el descubrimiento de América permiten al hombre salir de las épocas oscuras que impuso la iglesia católica en el pasado.

Al abrirse el mundo a la nueva clase media, denominada la burguesía, permite que el renacimiento, reflejado a través del vestuario, nos muestre nuevas invenciones, viajes, descubrimientos, imprentas y libros, se contribuyó a la evolución del pensamiento. Para aquellos con acceso a los libros como: *"Libros de viaje, almanaques, poesía, filosofía griega y romana, etiqueta o indumentaria y cartografía, se generó una sensación de ensanchamiento del mundo"*. (Cosgrave, 2007, pp. 118-119), esta nueva visión del mundo permitió al individuo soñar nuevas fronteras y así mismo imaginar y reinventar su propia imagen, por ende, su vestimenta.

Por otra parte, la moda en su irreverencia y la liberación del contexto de la época del contexto cristiano, permite difuminar y explorar la sexualidad masculina. Como menciona Boucher: Aunque ambos sexos cubrían la mayoría de sus cuerpos, la aparición del traje corto para los hombres, estableció una diferencia muy clara entre las prendas masculinas y las femeninas. El autor considera que el vestido corto es, hasta cierto punto, la primera manifestación de la moda, moda en el sentido que se usa por gusto o deseo: *"En efecto, a partir del siglo XIV se observara en el traje la aparición de elementos nuevos que participaran menos en las necesidades que en las fantasías"* (Boucher, 2009, p. 234).

Con la explotación de recursos por parte de esclavos indígenas en las américas y de esclavos en colonias negras en áfrica, las colonias europeas durante el renacimiento poseían un poder económico inmenso. Por medio de la utilización del vestuario como representación de poder, los reyes se mantenían en su alta posición jerárquica junto con personas de alto rango en la iglesia, pero, además, la burguesía o *"la nueva clase media"*

reafirmaba su posición social en Europa a través de la exportación de bienes adquiridos.

Aparece entonces las modas ostentosas en la clase media, según Cosgrave (2007):

> *Como el individuo comenzó a tener mayor conciencia de sí mismo, la ropa, y en particular, las prendas de moda, adquirieron mayor importancia durante el renacimiento. La moda en ocasiones un pasatiempo de las personas acomodadas, también llego a ser una preocupación de la prospera clase media. Durante la Edad Media, los atuendos diferían en cada país, pero el renacimiento tuvo un gran efecto unificador. Las comunicaciones y el transporte eran más rápidos y efectivos, proliferaron las esplendidas mercancías de lujo, y la gente comenzó a desearlas. (p. 123).*

El Renacimiento favoreció el surgimiento de las artes, por ende, también de la moda y el lujo. Países como Italia y Francia, entre otros, se convirtieron en los centros de la elegancia europea. Es en estos países donde nacen, hasta la actualidad, las nuevas propuestas estéticas de vestuario que influyen en la aristocracia europea. *"En la corte del Renacimiento circulaban ciertas muñecas, denominadas "pue", que reproducían las distintas modas y eran auténticos prototipos a través de los cuales la aristocracia de la época se informaba de las últimas novedades"* (Squicciarino, 1990, p. 152). La aparición de las Pue, establecen según Squicciarino el nacimiento de las pasarelas de moda.

La vestimenta en mayor parte de su historia es utilizada como un instrumento de consolidación de la imagen de poder/estatus por parte de la burguesía, convirtiendo entonces al vestuario en un instrumento de moda, en un diferenciador entre personas del común, pero esta separación es pasajera y seguida siempre después de otra nueva. Es exclusivamente la moda a diferencia de otros campos artísticos, que consideran que existen algunas obras o teorías que son predominantes y mejores que otras, la que considera aquello efímero y contextual como lo mejor, mostrándonos que se considera mejor para cada cultura o sujeto.

> El vestido es más que un mero objeto o materiales que las personas ponen en sus cuerpos. El vestido puede ser un signo o un símbolo que se refiere o plantea significados inherentes al material o al objeto. En resumen, el cuerpo físico refleja el *"cuerpo social"* o el sistema social que lo rodea. (Turner, Recent developments in the theory of the body. In The body: Social process and cultural theory, 1-35, ed. by M. Featherstone, M. Hepworth, & B. S. Turner., 1991, pág. 26)

La anterior frase resume la relación que tiene la moda y la vestimenta dentro de la cronología de la complejidad histórica. Durante toda la historia, las tensiones y relaciones sociales que existen entre grupos sociales se ven reflejadas en su vestuario. Antes del siglo Veinte en Europa y América era frecuente que una persona de bajos recursos fuese dueña exclusivamente de aquellas prendas que traía consigo, siendo estas generalmente heredadas varias veces antes de llegar a este. Las prendas eran entonces un lujo de tan gran valor que se convirtieron en una especie de moneda y fue usada como pago por distintos servicios. (Crane, 2000).

Durante el Periodo Colonial, el vestuario era un sinónimo de la posición en la estructura social de una persona. No solamente revelaba la posición social y el género, pero además la ocupación (cada una tenía su propia vestimenta), afiliación religiosa, y origen regional también. La cultura política del tiempo se reflejaba en la forma en que las personas se vestían, y la forma en que las personas se vestían reflejaba la forma en que eran percibidos por otros, incluso ellos mismos. (Crane, 2000)

Un claro ejemplo de esto, se toma de los Amish quienes huyeron de la persecución en Europa en el siglo 17 Estos se percibían a sí mismos como entes externos, ajenos al mundo que consideraban como "corrupto" y utilizaban su vestimenta uniforme como un medio para diferenciarse de otros, de esta forma mantenían una sociedad identitaria distintiva al asumir la uniformidad y negar la individualidad (Kaiser, 1990). Desde una postura grupal y cultural esta negación del sistema moda puede ser vista como una forma de resistencia social y política.

Fue hasta la llegada de la revolución industrial y la creación de prendas a través de máquinas, que el efecto social y político de la estratificación de la moda sufrió un cambio. La transición de un sistema de vida agrario a uno de ciudad y el mayor acceso a prendas a través de la producción masiva de estas, cambio la percepción sobre cómo se determinaba el estatus social a través de la imagen que representaba el vestuario.

Los atuendos que antes cumplían una labor de identificación de ocupaciones específicas asociado a clases sociales especificas dentro de la sociedad agraria, fueron cambiados por una prenda para un tipo de trabajo específico, aquí la posición y el rango jerárquico era ahora determinado por el *"uniforme"* que se usaba y se transformó en un indicador para conocer qué tan acomodada es la vida de esta o aquella persona. Esto no solo cambió la forma en que se representaba un trabajo específico, sino además dio paso a la posibilidad de una especie de camuflaje social, cualquier persona, de tener acceso y en el contexto actual poder económico, podría usar vestimentas ajenas a su realidad y asumir la representación de las mismas, uniformes transformables a la disposición de todos los individuos. Es esta la última complejidad y transgresión histórica relacionada a la moda, como una broma sobre sí misma.

Esta ironía o broma ha generado que los individuos desconozcan la relación que tiene el ser humano con la moda y el vestuario a través de la historia junto con su potencial de entendimiento social y sus cambios dentro de cada marco de la cultura propia, llevándolos a ver a la moda como algo ajeno a su vida, o solamente enfocan su relación a la moda como un discurso que reitera algunos de los aspectos negativos que envuelven a la moda, como lo superficial, el consumo, lo banal, lo efímero, etc.

En contraste a aquellos que no ven algún valor en esta, otros se transforman en *"fashion victims"* o víctimas de la moda, consumidos completamente por la posibilidad de este nuevo camuflaje social, otros creen que no hace parte de su pensamiento porque no son conscientes del acto de representación y consumo que llevan al usar una prenda. Estas modas comunes del vestuario son la base de las creencias de la personificación de la imagen, donde los consumidos por la moda buscan constantemente camuflarse al elegir nuevas y modas propias. Nadie escapa a la moda, ya que nadie es ajeno a ella y no adoctrina e impone solamente a quienes siguen sus caprichos. La vestimenta es utilizada por los gobiernos y algunas instituciones en el adoctrinamiento de individuos, perpetuando a través de la identificación del vestuario relaciones de poder. Los uniformes escolares y militares son un ejemplo interesante de esto.

La utilización y uso de uniformes sigue estrictas reglas, estas son detalladas y obligatorias. Tomemos como ejemplo las faldas en los colegios y la obligatoria utilización del largo de la falda más debajo de la rodilla para las mujeres, esto se exige y sanciona por parte de la institución como un medio de control de la sexualidad femenina, haciendo que las reglas impuestas al uniforme envían un claro mensaje: *"el cumplimiento y entendimiento de las normas " es sustancialmente más importante que los objetos mismos de la vestimenta o adornos que forman parte del uniforme"* (Craik, 2005). Precisamente porque los uniformes implican normas estrictas de estética y comportamiento donde la individualidad o particularidad del individuo vestido con el uniforme está bajo un control anónimo estricto e irrevocable.

El prestigio de la razón y la neutralidad de sus instrumentos reposan en buena medida en los dispositivos de visibilidad en que se han convertido los medios (Reguillo, 2002). El individuo vestido de uniforme es usado como medio de comunicación al representar visualmente la institución que lo legitima. Como evidencia la anécdota de Hass[27], en relación al ex convicto que robó prendas para verse como un capital, o incluso un caso más presente situado en nuestro contexto, recordando los secuestros de los diputados del Valle del Cauca en Colombia[28], el uniforme cumplió con certeza su función de una verdad incuestionable, los cuerpos de los perpetuadores se convirtieron en una imagen falsa e incuestionable de poder.

Existen formas en que las prendas se institucionalizan bajo falsas imágenes y logran ser usadas para comu-

[27]En 1996, Wilhelm Voigt, nada más salir de la cárcel, adquirió un uniforme de capitán en una tienda de empeños y ordenó a diez soldados que lo siguieran para cumplir con "ordenes de la superioridad". Tomó el tranvía que iba al ayuntamiento de Koepenick, encarceló al alcalde por falsificar libros contables" y vació la caja de caudales. Firmó el recibo con el nombre de su último carcelero. No tenía más autoridad que la de su uniforme. Pero con eso bastó.

[28]La guerrilla de las Farc secuestró a doce diputados del departamento del Valle del Cauca, durante una osada acción en la sede de la Asamblea, en la mañana del 11 abril de 2002: Tras burlar a las autoridades, mediante el uso de uniformes de uso privativo de las Fuerzas Armadas con los que presentó falsos militares y policías, los guerrilleros engañaron a sus víctimas. Los diputados, convencidos de que se trataba de una operación oficial, obedecieron las "instrucciones" de los guerrilleros, quienes los sacaron de la sede de la Asamblea por una puerta posterior de poco uso y los subieron a un bus conduciéndolos a su cautiverio.

nicar, haciendo referencia a temas más cotidianos, considerados no tan maléficos, donde la moda en su proceso y velocidad institucionalizan imágenes sin pertenecer a estas. Recordemos la aparición del jean y los overoles en los años 40, estos instrumentos de moda se convirtieron, en su época, en el uniforme utilizado e institucionalizado por la clase obrera para trabajar, debido a su resistencia y fácil confección, era usual encontrar a los trabajadores en fábricas vistiéndolos, consolidándose esta prenda por sí misma como un símbolo de trabajo en la mayoría de las culturas industriales. Introducido a los Estados Unidos por Levis Strauss, el jean es hoy en día la prenda más usada en el mundo y símbolo de la industria de la moda, evidenciando un caso de imposición por parte del individuo con respecto a las modas, que reevalúa el concepto de la misma.

El escenario del denim o jean plantea preguntas en especial sobre el vestuario y las modas actuales, la forma en que son consumidas y, además, la forma en que estas se producen.

M.M.M.M. (Moda, Mundo, Máquina, Monstruo)

En los inicios de la sociedad industrial del siglo XIII, cuyo modelo dominante era representado por la burguesía, se organizó e instituyó la sistematización del vestir con el fin de generar ganancias y transformar el fenómeno de la producción de prendas en una de las industrias más rentables en la actualidad, ejemplo de esto es el caso del grupo Inditex, la empresa textil más grande del mundo (Delgado, 2015).

En esta naturaleza industrial existe una producción en serie de servicios destinados a un consumo masivo. Esta realidad se conoce como la sociedad de consumo, estructuralmente definida por la generalización del proceso de la moda y como principal modelo dominante en el consumo del vestuario en la actualidad. (Lipovetsky, 1991).

Con el fin de entender el impacto de las modas del vestuario y su transformación dentro de la sociedad de consumo hasta la actualidad, es preciso hablar de la globalización:

> *La apertura al comercio internacional ayudó a numerosos países a crecer mucho más rápidamente de lo que habrían podido en caso contrario. El comercio exterior fomenta el desarrollo cuando las exportaciones del país lo impulsan; el crecimiento propiciado por las exportaciones fue la clave de la política industrial que enriqueció a Asia y mejoró la suerte de millones de personas. Gracias a la globalización muchas personas viven hoy más tiempo y con un nivel de vida muy superior. Puede que para algunos en Occidente los empleos poco remunerados de Nike sean explotación, pero para multitudes en el mundo subdesarrollado trabajar en una fábrica es ampliamente preferible a permanecer en el campo y cultivar arroz.* (Stiglitz., 2002, p. 37)

La globalización es entendida como un proceso social y político pertinente a la vida cotidiana de las personas que se manifiesta con mayor fuerza a finales del siglo XX y está en auge en la actualidad. A través de ella se impone el discurso del auge del saber tecnológico y el mejoramiento de los procesos de producción centralizados como un discurso dominante en la época, así mismo promueve practicas relacionadas al libre comercio y relacionamiento entre los países del mundo. Además de esto, el concepto de globalización es también asociado con el de *"progreso"*, donde los países en desarrollo deben aceptarlo con el fin de crecer y salir de la pobreza, como un concepto que abarca el bienestar colectivo.

Sin embargo, para muchos de estos países la globalización no ha traído los beneficios económicos prometidos, debido a la explotación de recursos naturales y la generación de núcleos de pobreza en muchos de los países subdesarrollados, en especial de aquellos en donde es extraída materia prima o explotados recursos naturales.

Esta división entre los poseedores de los recursos y los desposeídos de estos, ha dejado una mancha en el tercer mundo, donde personas pueden llegar a tener salarios de hasta un dólar al día (para profundizar esto se puede consultar el documental *"Living on a dollar"* en netflix), como es el ejemplo de algunas fábricas de confección en Bangladesh, en estas fábricas se puede sentir como la tercerización de grandes marcas y la globalización tienen también un lado oscuro y la moda al reflejar las sociedades y las culturas, refleja perfectamente las complejidades que trae la globalización en nuestros tiempos.

La expansión de las comunicaciones a nivel mundial ha globalizado la circulación de bienes materiales y culturales en países desarrollados, tomando en gran parte de países en vías de desarrollo, ayudando a consolidar núcleos de pobreza. Tomemos como ejemplo la perca del Nilo en Etiopía, este pez es extraído del Lago Victoria y la mayoría de materia animal, es enviada a Europa y Estados Unidos. Los costos del pez en pueblos cercanos al río, son tan altos que las personas no tienen acceso a este y viven las más precarias condiciones humanas. Esta información puede evidenciarse en el documental llamado *"La pesadilla de Darwin"*[29] donde además pueden observarse problemas de drogadicción generados en los pueblos por los residuos que deja la industria pesquera en la zona, así como núcleos de desigualdad, pobreza, violencia y corrupción.

En India encontramos un caso Similar. La producción de tinturas y procesos textiles ha generado enfermedades en la comunidad, así mismo la explotación laboral es pan de cada día dentro de la población; lo dicho anteriormente podemos observarlo en el documental *"the true cost"*[30] Como este existen muchos casos en el mundo, vale la pena recordar un caso de la empresa escocesa Dacca, en la cual debido al deteriorado estado de las instalaciones, se generó un derrumbe de un edificio completo donde más de 400 personas se vieron gravemente afectadas, el documental explora las dificultades por las que pasan los trabajadores que trabajan en la industria, siendo explotados en jornadas laborales inhumanas mientras en muchos casos sufren de enfermedades y reciben paga mínima por su trabajo, este documental es un *"must see"* para todas las personas que desean o trabajan en la industria.

Este es uno de los muchos accidentes que ocurren en Bangladesh, donde las fábricas explotan laboralmente a sus trabajadores, hasta tal punto que dos incendios en fábricas han ocurrido, incluyendo según el periódico El Mundo, a menores de edad y donde en muchos casos a los trabajadores, a pesar del humo, no les fue permitido abandonar las instalaciones. (Agencias, 2013)

Esta nueva sociedad de consumo impulsada por la idea de globalización permite que las personas que realizan productos de vestir vivan en condiciones deplorables, con el fin de nutrir el monstruo que crea la demanda de moda de bajo costo, si algo es demasiado económico alguien más debe pagar el precio. Las prendas son usadas, a través de propaganda y branding, para venderle al consumidor una imagen de status, camuflaje o representación que impactan directamente la subjetividad del individuo, donde a partir de la representación de una estabilidad económica, se proponen pautas para el consumo de marcas que definen y encasillan individuos junto a posturas y grupos en la sociedad, evidenciando nuevamente el potencial de la moda actual y los productos de vestir en la generación de arquetipos que venden estilos de vida y generan sentimientos de identidad e pertenencia:

> *La moda de hoy juega con estos dos conceptos: por un lado, intenta garantizar la seguridad al consumidor – seguridad de ser aceptado por el grupo-, mientras que por el otro lado asegura satisfacer también este deseo de singularidad, de originalidad del consumidor.* (Riviere, 1977, p. 95)

El vestir de moda en la actualidad representa la última tendencia estética; es la prenda que ha sido producida y creada en un momento específico para ser atractiva, deseada, cotizada y desechada. La moda es híbrida: el estudio y análisis de ésta requiere comprender la interrelación entre formas de producción altamente fraccionadas y los igualmente diversos y, a veces, volátiles patrones de demanda. *"El estudio de la moda abarca el concepto dual de la moda como fenómeno cultural y como un aspecto de la fabricación cuyo énfasis recae en la tecnología de producción"* (Leopold, 1992, p. 103).

Aparece en este momento el término *"fast fashion"* o pronta moda, Barreiro (2008) lo define como un *"modelo capaz de implementar e interpretar el mercado de masas en tiempo real y al mismo tiempo desarrollar una nueva modalidad de vestir, que une de un lado la dimensión de moda y, por consiguiente, con un alto contenido simbólico del objeto, pero*

[29] Documental *" La pesadilla de Darwin"*. Consultado en : https://www.youtube.com/watch?v=ySylryTVD90 Consultado el 29/10/2015

[30] Documental *"the true cost"*. Disponible en Netflix. Trailer: https://www.youtube.com/watch?v=SlwYq7t0ctw consultado el 12/09/2015

de bajo coste, no tanto económico como, psicológico del consumo. Más fácil de usar y, sobre todo, de dejar de usar, pues en el fondo ha costado poco, más fácil de combinar con prendas de otras marcas y de otros niveles de gasto. En resumen, una prenda de ropa más flexible, y por lo tanto más conforme a las exigencias del consumo contemporáneo" (p. 106).

Bajo el escenario del fast fashion la industria mundial empieza a generar una mentalidad industrializada en las empresas y las personas relacionadas al sector, donde el *"buen trabajador"* se evalúa bajo la capacidad de generar productos y la efectividad sin descanso en que los produzca al más bajo costo, donde toda persona (tratada como maquina) puede ser remplazada por una mejor o incluso cualquier otra, con tal de que se cumpla la labor realizada y en el menor tiempo posible. La explotación se convierte en la única lógica requerida por el entorno, generando así una especie de pensamiento industrializado que envuelve y abrasivamente corroe al trabajador y las empresas o fábricas en un sin fin de ciclos de producción masiva de vestuario, incansable, implacable, un monstruo del consumo.

Conocemos muy poco sobre la historia de vida de cada prenda o de la forma en que son producidas nuestras prendas y qué marcas utilizan mano de obra que explota a otros ; lo peor es que muchas de las marcas mega productoras de vestuario a bajo costo como GAP, la sueca H&M o zara[31], las cuales hoy en día son reconocidas por sus malas prácticas laborales sectorizadas, son las más apoyadas y compradas por parte de los consumidores a nivel global que desconocen cómo funcionan en realidad, sin saber que a través del modelo *"outsourcing"* y de producción flexible se generan consecuencias devastadoras para aquellos países que tienen bajo costo en su mano de obra.

La globalización se ha convertido en una especie de pretexto para justificar las desigualdades entre los diferentes grupos de países dentro de la actual división internacional del trabajo y, si bien es cierto que los cambios tecnológicos ocurridos en las últimas décadas ofrecen nuevas oportunidades de mejorar la situación de las naciones atrasadas en el contexto internacional, ésta tiende a depender cada vez más de la estrategia transnacional de acumulación a escala mundial. (Romero, Globalización y pobreza, 2002)

Podría pensarse que, en un mundo globalizado, cuyo lema es el acceso y la interconexión tecnológica, donde el individuo tiene acceso a la información, ya sea impresa o digital, este estaría en capacidad de enterarse acerca de este tipo de problemáticas y posteriormente se impulsarían posturas de cambio, de no hacerlo la conclusión sería que el individuo es hoy en día desinteresado o indiferente. ¿Si la modernidad nos impulsa a vivir de una forma más rápida, reflexiva, abierta y busca constantemente responder al entorno y sus estímulos, cual es la postura del individuo frente a estos temas? la respuesta probablemente es que no lo conoce y el papel de los medios de comunicación es vital en este proceso de desinformación.

La actual demanda del mundo globalizado y la moda permite a algunas personas que poseen intereses económicos particulares el tomar ventaja de los nuevos objetos de consumo que somos, para así por medio de lo que se considera como malas prácticas laborales (en términos de corrupción empresarial, abismales diferencias salariales, jornadas laborales extensas, explotación infantil hasta incluso la creación de empresas fantasmas que abren y cierran de noche a la mañana) tomar ventaja del capital humano por medio de la explotación a trabajadores, pasando por encima de instancias como la *"declaración de principios y derechos fundamentales en el trabajo"* dictaminado por la Organización Internacional del Trabajo (OIT) y los derechos humanos creados por la ONU que tocan temas de Empresas, los derechos humanos y las nuevas formas de esclavitud.

Es importante establecer la falta de seguimiento a las buenas prácticas laborales dentro de cada país por parte de los estados, evidencia de esto puede observarse en muchos de los países de producción masiva de prendas. En marruecos *"El textil es el tercer sector industrial del país, con 1.985 empresas (el 11% en Tánger)"*. Orientado a la exportación, emplea mayoritariamente a mujeres (69%). Oxfam que es una organización que hace seguimiento a

[31]Informe OXFAM- Moda que aprieta La precariedad de las trabajadoras en la confección y responsabilidad social de las empresas.

estas prácticas, a continuación, se evidencia cómo el gobierno apoya multinacionales, por medio de la apertura de nuevas zonas para producción de modas y además a cambiar su legislación para permitir estas prácticas. Oxfam (año) dice que en el caso de Marruecos:

> *"El Gobierno ha atraído inversores extranjeros habilitando Zonas Francas para la Exportación y concediendo rebajas fiscales, el Banco Mundial le ha 'animado' a seguir por la senda de la flexibilización. El resultado ha sido una legislación laboral que se incumple en aspectos básicos como salario, jornada laboral o derecho de sindicación"*[32].

Es evidente el desinterés y la doble moral que se presenta en instituciones dentro de los gobiernos, que son quienes legalmente deberían velar por los derechos humanos y luchar contra la esclavitud laboral. En la mayoría de los casos dada la importancia del dinero como única razón de ser en el pensamiento moderno de las empresas, se observa que el estado es sobrepasado por estancias mayores como el Banco Mundial que buscan enriquecerse a través de la idea de *"economía flexible"*; estas son malas prácticas que se vienen realizando desde hace más de 20 años y que ocurren a nivel mundial. Esta no se limita siquiera a países que se consideran como pobres, países como México y Colombia, presentan casos similares, aunque no tan precarios como en India.

En los países de medianos ingresos se albergan el mayor número de niños en situación de trabajo y explotación infantil: un total de 93,6 millones de niños en trabajo infantil se encuentran en países de medianos ingresos, de los cuales 12,3 millones en los países de ingresos medianos altos, mientras que los niños en trabajo infantil en países de bajos ingresos ascienden a 74,4 millones[33].

¿Qué hacer entonces frente a él gran monstruo de la modernidad y la industria que ha silenciado la voz de la moda? ¿de qué forma es posible combatir este desalentador escenario, donde la moda ha pasado a ser un instrumento que evidencia los lenguajes de la cultura, a encontrarse horrorizada y transformada en un simple instrumento para el consumo y sus malestares? La moda se ha transformado en un monstruo, monstruo que corrompe identidades, que quita valor a los objetos, que mitifica y banaliza el cuerpo, que fomenta la desigualdad y además desfigura y corrompe ideales de belleza.

La moda y la belleza – Problemáticas.

Desde tiempos inmemorables, lo estético y lo bello ha sido un tema de discusión palpable en el pensamiento del hombre, donde no existe un término absoluto para definir lo que es belleza estética, aunque escritores antiguos buscaron definirla al hablar de ella diciendo que: *"lo bello encarna la visibilidad de lo ideal, es lo que nos hace recordar el verdadero orden del universo y lo que nos conduce hacia la filosofía"*. (Platon, 1871, p. 29).

Lo bello para Platón era además, al igual que para muchas otras escuelas de pensadores , un concepto subjetivo donde a la belleza puede ser considerada como la *"verdad"* de las cosas, o incluso el concepto de conocimiento toma un trasfondo estético donde *"la experiencia genuinamente estética puede ser calificada como una fuente autónoma de conocimiento pero para ello son imprescindibles grandes obras de arte y no meros esbozos, bromas y ocurrencias." (Mansilla, 2006, pág. 125).*

Lo bello y lo estético es evaluable desde la perspectiva donde se mire y la época donde se contemple, responde a las necesidades y percepciones de una cultura y sus ideales, como la moda misma. Anteriormente, lo estético era aquello que representara lo divino, para las culturas clásicas e idealistas aquellos elementos de la cotidianidad que reunieran criterios de unidad, perfección, luz y claridad, extintos de interés alguno, solo apreciables y enaltecidos (Newton, 1962). Esta percepción muto y se transformó posteriormente en un concepto utilizado por las artes para definir su propia estética y delimitar parámetros del *"arte auténtico"*:

> *La belleza es el criterio que determina el arte auténtico: lo bello constituye el lenguaje que nos libera de la servidumbre y lo subalterno, nos conduce con inteligencia y mesura a la dimensión lúdica y traslada lo infinito a formas finitas. Lo bello no tiene una finalidad fuera de sí mismo ni menos aún una utilidad profana: se satisface represen-*

[32]Informe OXFAM- Moda que aprieta La precariedad de las trabajadoras en la confección y responsabilidad social de las empresas.

[33]Medir los progresos en la lucha contra el trabajo infantil Estimaciones y tendencias mundiales entre 2000 y 2012 – Informe Oficina Internacional del trabajo.

> *tándose a sí mismo. El arte detiene el tiempo. No existe obviamente un criterio absoluto, seguro y generalmente aceptado para definir lo que es la belleza estética, pero se puede afirmar que lo bello se sedimenta en aquellas obras que, además de la perfección técnica, dejan entrever el peso de la experiencia humana, el talento innovador del artista y la energía de la emoción concentrada.* (Mansilla, 2006, págs. 125-126)

El arte es entonces un elemento que encierra a través de ciertas especificidades la definición de belleza, visto como un acto inteligente para la creación de formas que convergen también el mismo talento de representación del artista y su capacidad de plasmar la emoción dentro de estas formas.

Con la llegada de la modernidad y bajo el nuevo concepto de libertad que se implanta en la sociedad contemporánea, sumando además, como mencionamos anteriormente, la industrialización, que generó distintas formas en que la reproducción industrial del arte transformara su concepto, permitiendo que perdiera su carácter de objeto único y por ende la concepción de divinidad y belleza trascendental, para así generar nuevas formas de concebir el arte frente a una relación más libre con la subjetividad del individuo. (Walther, 2003)

Este pensamiento industrial de libertad en las artes, impone que no solo aquellos objetos que cumplan ciertos cánones divinos sean acogidos como parte de la categoría de arte, sino otros nuevos objetos. Las modas del vestuario ingresan a la categoría de arte por medio de las distintas manifestaciones o representaciones estéticas que les conciernen a distintos productos de vestuario, que antes eran solamente considerados especiales por su trabajo artesanal, cuando realmente como mencionaba anteriormente Mansilla, representaban "la perfección técnica, dejan entrever el peso de la experiencia humana, el talento innovador del artista y la energía de la emoción concentrada".

Podríamos aquí mencionar a Elsa Schiaparelli, diseñadora de modas contemporánea, a la muy famosa CHANEL quien era su principal competencia, ambas eran contemporáneas, pero percibían la moda y la belleza de formas muy distintas. Schiaparelli en conjunto con muchos de los surrealistas como Andre Berton y Salvador Dalí realizó colaboraciones artísticas, buscando destituir la función del vestido que lo transforma en un objeto de consumo de mujeres de la sociedad francesa perpetuado por Chanel, planteando que la moda era un arte y su lugar pertenecía al espectáculo, a la sorpresa y de encontrarse en la calle, debía generar espectáculo y mover las tripas. Elsa consideraba que la moda, bajo una técnica rigurosa y libertad creativa, podría ser considerada como un arte y así mismo, fue apoyada por los surrealistas que veían la moda como un canvas o lienzo más sobre el cual conceptualizar ideas, lastimosamente, se conoce más de la historia de CHANEL, al ser relacionada al lujo y las clases altas como idea consumista predominante de la moda, dejando atrás el valor significativo que tuvo esta diseñadora al mundo de la moda y el arte.

Centrémonos ahora en el trabajo del diseñador Christian Dior, imagen de la vieja escuela de la alta costura en Paris, similar a CHANEL y así mismo la figura más reconocida a nivel mundial de la moda y la alta costura parisina. Fue este diseñador quien a través de su representación y talento logró plasmar nuevas normas para la feminidad y la belleza estética en la era industrial, llegando a cambiar la percepción de su profesión de modisto para ser considerado no solo un costurero, sino ahora un artista.

Al establecerse a través del trabajo de los importantes modistos y costureros que las modas del vestuario son un arte, uno que busca representar y cubrir el cuerpo para enaltecer la belleza, principalmente femenina, donde como protagonista de la modernidad el cuerpo ya no es un envoltorio, sino que se manifiesta como protagonista de la sociedad moderna como expresión de libertad, identidad, belleza, prestigio, salud etc.

El cuerpo físico en la actualidad se transforma en una importante materia manipulable para la dominación de las masas. El cuerpo es ahora un producto que a través de la subjetividad está amarrado a la interminable tarea de la representación del ser para perpetuar la idea de convertirse en artículos para vender, recordándonos que la característica más prominente de la sociedad de consumidores (por cuidadosamente que haya sido escondida o encubierta) es su capacidad de transformar a los consumidores en productos consumibles. (Bauman, 2007).

Con la muerte de Cristian Dior, la consecuente llegada del joven diseñador Yves Saint Laurent generó una transformación en las ideas de moda de la época. La alta costura definida como modas de vestuario muy exclusivas, con un trabajo manual y artesanal muy alto, es desplazada dentro de la industria Parisina por el prêt à porter o listo para usar, como parte de un proceso de crecimiento empresarial, donde la moda exclusiva debía ampliarse a nuevos mercados que le permitieran explorar nuevas y más masivas formas de representación del cuerpo, este modelo fue adoptado por todas las famosas casas de moda de la época como Pierre Cardin y Chanel.

En un principio la Alta Costura es usada como una herramienta de lujo para envolver el nuevo instrumento del cuerpo como producto, y como producto promueve a través del precio, el valor y la exclusión de las personas que no tienen acceso a este, prevaleciendo las modas del vestuario como un instrumento que enaltece la belleza a través de la diferenciación social, donde ser bella en el caso de las mujeres, es tener clase y evocar exclusividad, reafirmando así un sentimiento de singularidad y de lo único o exclusivo a través de las prendas. El prêt à porter por otra parte hace alusión a lo que conocemos como el resto de productos disponibles en el mercado, los cuales buscan complementar la propia subjetividad de representación del individuo, cualquiera que esta sea.

Bajo esta idea, el cuerpo y la belleza son en la actualidad objetos de consumo presentes en la cotidianidad. Dando espacio a una nueva forma de disciplina miento del cuerpo que es sugerida, enseñada y así mismo reproducida como el concepto de "imagen corporal", el cual, dada la subjetividad del individuo y como construcción es abstracta, ya que el cuerpo es ahora un medio mediante el cual el individuo moderno se concibe y transforma constantemente a sí mismo, reflejando su propia percepción de discurso sobre la belleza física a través de lo que le es enseñado, generando en la actualidad una percepción de belleza sobresaturada y para muchos inalcanzable.

Esta crisis se debe a que el concepto de belleza en la actualidad se ha vuelto problemático en relación a los distintos cánones estéticos del mundo, principalmente al hecho de que se hace complicado el modo de buscar y producir esta belleza, y que cada individuo en la actualidad no solo depende de su contexto geográfico para establecer su propio discurso de la belleza, sino que tiene herramientas mediáticas o digitales por medio de las cuales puede acceder o ser inducido a otros discursos del cuerpo muy ajenos al propio, en este caso los dominantes.

Dentro de la variedad de discursos actuales, existe en los individuos una hegemonía predominante impulsada desde el descubrimiento de américa y reproducida bajo el modelo de mundo globalizado, donde se trata de impulsar a todas las personas a través de revistas e imágenes publicitarias hacia un solo canon de belleza global. La imagen europea de la belleza, representada en la mujer o hombre alto, blanco y esbelto, factor común en la cultura moderna euro centrista que "...no es otra cosa que interpretar a los demás pueblos desde, y subrayo esto, la propia particularidad de la cultura europea (...). En suma, el eurocentrismo es el no reconocimiento del valor del otro en tanto que otro distinto del europeo y su posterior aniquilamiento o desvalorización como ser humano" (Alvares., 1999, p. 187)

Esta imposición dominante de la estética eurocéntrica, se transforma entonces en un tema complejo, donde la mayoría de fenotipos de otros continentes, países o regiones a pesar de su propia estética cultura, buscan formas de parecerse a este modelo impuesto, engendrando en distintas regiones (incluyendo la europea) problemas como la anorexia o la bulimia en las mujeres. La moda a la vez, está descentrada, tal vez desenfocada, pues el fenotipo que importa, gracias a los medios de comunicación, no hacen parte de los naturales a cada

zona o región geográfica. Como ejemplo tomemos a las mujeres latinas, que son de una contextura más baja y un poco más gruesa, para estas la moda nunca logrará calzar la perfección. Evidentemente bajo este modelo deberán ser los cuerpos, no la moda los que deberán adaptarse.

Dentro de la imposición euro centrista, la moda aporta también la problemática de la anorexia en la medida en que la moda o ciertas modas ayudan a contribuir al corporizar la belleza, esto quiere decir, hacer la belleza exclusivamente un tema del cuerpo. En lo que se refiere a las modas del vestuario femeninas en los estándares de las modelos de pasarela que buscan que entre más delgadas estén, mejor, y así mismo mayor es el éxito para el diseñador, puesto que en el sistema europeo y asiático se interesa que el traje se realce, no la persona que lo lleva.

Alexander Mc Queen uno de los diseñadores más importantes contemporáneos, buscaba formas de opacar a las modelos de sus pasarelas, el veía a la pasarela como una puesta en escena, donde el medio transformaba la prenda, o era influenciado por la modelo que la usara y que tan popular era, el esconderlas tenía un fin y era evidenciar que la pasarela de moda es un espacio de reflexión y expresión del arte del vestuario que se manifiesta, como un concepto que escapa a la mente del diseñador y debe encontrar formas de manifestarse para ser escuchado por el mundo. Mc Queen creyente de la belleza, la anarquía, denominado el infante terrible de la moda, en el mejor momento de su vida, en el pico de su carrera, decidió quitarse la vida. El infante terrible que escribía de forma oculta, mientras trabajó realizando sastrería para reyes a los cuales daba prendas de alta calidad, mensajes y burlas a las clases altas entre los forros y costuras de las chaquetas, decidió mutar, entrar en silencio en el eterno descanso dejando un legado para ser recordado, pero también con sus acciones expresando una inconformidad poética inherente al medio. Cambio, cambio, cambio, de esto se alimenta el monstruo de la moda.

[34]Algunas de las campañas sobre nuevas formas de belleza : http://www.huffingtonpost.es/2013/06/12/modelos-de-tallas-grandes-fotos_n_3426095.html

Frente al anonimato del texto corporal, la auténtica moda es un lenguaje cuya gramática permite la singular libertad de la poética. Si en nuestra presencia física la forma descansa por completo en el cuerpo; la belleza, que es el esplendor de la forma, residirá por entero en el esplendor del cuerpo. A este esplendor viene a ordenarse una moda cuya voluntad aparente es la de ejercer la menor mediación posible y conceder así al cuerpo la mayor inmediatez posible. Una moda de esta naturaleza es una moda fútil y se niega a sí misma al renunciar a su propia y valiosa función al desconfiar de ella misma y de su capacidad para aportar belleza, una belleza superior a la del cuerpo solo que pone su confianza en la capacidad del cuerpo para esculpir su anatomía. Con esta orientación, la moda empobrece sus capacidades expresivas y significativas, y limita sus posibilidades de desarrollo y creación auténtica. (...). (Cordoba., 2012, p. 14)

Las modas del vestuario, a pesar de basar su sistema de pasarelas en modelos raquíticas, ha intentado desde los años ochenta redefinir estereotipos de belleza, ejemplos como los diseñadores Jean Paul Gaultier o Vivienne Westwood, quienes utilizan desde hace más de 20 años en sus pasarelas, modelos consideradas no convencionales como personas de la tercera edad o mujeres cuya fisionomía no es avalada por la publicidad como símbolo de belleza, esto en búsqueda de generar rupturas en el orden establecido, y haciendo uso de lo efímero de la moda para generar, visibilizar y posiblemente crear una nueva demanda de consumidores que no aceptan la antigua percepción de belleza femenina o masculina, que buscan consolidar un imaginario de belleza nuevo y una demanda de imagen de producto más real, menos exigente y crítica frente a temas de salud para la mujer, apareciendo nuevamente contrapropuestas en pro del desarrollo social, en este caso, la buena salud de la mujer[34]. Se atribuye a la moda la imposición de esos cánones, pero es más un problema de nuestra sociedad que se refleja en las pasarelas de moda y se perpetúan a través de esta, que un problema de la moda en sí.

Otra realidad latente en las modas del vestuario, es que, en la actualidad, como en muchos otros espacios, el sexo a través de la imagen es utilizado para captar una mayor

atención del público, al tener la capacidad de explotar el cuerpo, se puede explotar también su sexualidad al presentar imágenes con alto contenido erótico[35].

A pesar de los esfuerzos de las sociedades modernas de utilizar la belleza eurocéntrica como un modelo dominante a través de la moda, la belleza no ha podido ser completamente consumida por el monstruo del consumo y la industria. Recordemos que la belleza, al igual que la moda, siempre ha tenido históricamente un velo de misticismo, curiosidad, divinidad y rebeldía, ajeno a la racionalidad del hombre, ambas (moda y belleza) al igual que el arte, como conceptos o categorías trascienden su propio significado. La belleza es entendida como un mito y como una racionalidad selectiva que ha sido reservada solo para muy pocos y que tiene un lugar especial en el corazón del hombre, esta se encuentra en la actualidad, así como muchos otros aspectos de la vida del humano moderno, en un constante movimiento de transformación. Estas fluctuaciones son tomadas por las modas, para afianzar la historia que narra nuestra propia vida a través de la forma en que nos vestimos como reflejo propio de la cultura que hemos heredado de nuestros padres.

La belleza como la moda muta constantemente y depende completamente de su contexto histórico al reflejar los distintos deseos del hombre. Baudelaire (año) en su libro *"el Poeta de la vida moderna"* aclara lo dicho anteriormente y logra encontrar en la belleza, fuera del contexto histórico, su verdadera composición:

Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin ese segundo elemento, que es como la envoltura divertida, centelleante, aperitiva, del dulce divino, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana. Desafío a que se descubra una muestra cualquiera de belleza que no contenga esos dos elementos (Baudelaire, 1995, p. 3).

Las distintas ocurrencias de las modas son evidencias de una necesidad, de una necesidad o hambre estética, anhelamos más, a lo mejor el monstruo del consumo de la moda que llamamos fast fashion o pronta moda y nos agobia en la actualidad no es más que un reflejo de nuestra propia naturaleza, no un capricho de las modas del vestuario, la moda en esencia representa cambio y nos dice ahora más que nunca, que debemos cambiar la forma en que la percibimos, la consumimos y la usamos, pero especialmente es importante entender nuevas formas de percibirla, ajenas a lo banal, sino entendiendo que la moda habla de nosotros, como sociedad y como individuos. Esta idea lleva a variar el elemento eterno de nuestro propio existir y coexistir, ¿qué somos realmente si no las cosas que hacemos y no las que decimos? ¿No es el hablar mucho y el hacer poco uno de los argumentos que usan aquellos en poder para robar, manipular y controlar mientras hablan de velar por nuestro bienestar colectivo? Es dentro de esta contradicción, dentro de aquello efímero que no está adaptado a la propia naturaleza y que debe mutar constantemente, que encontraremos en los momentos un ocio y escape, dando calma a las distintas realidades y problemáticas que nos agobian.

Lograremos digerir lo que nos trae el nuevo mundo, buscar el cambio en cada uno y será entonces cuando la moda refleje verdaderamente lo que somos. ¿Que pasara en los años a venir? no sucumbiremos a nuestra hambre y aprovecharemos aquello que esta nos dice este de nosotros mismos para mutar, como capullos en una especie de renacer kafkiano. Transformaremos nuestra hambre y mutaremos desde adentro, viendo no la maldad innata, sino otros potenciales que den fe de la posibilidad de usar aquello que nos hace monstruos hambrientos de belleza disfrazada de consumo. El reto consiste en tomar todo aquello que puede ser usado para mal, como la belleza y el narcisismo efímero, o la superficialidad del arte y la moda con fines de consumo. Dar un giro y apropiarlo desde un cimiento para construir a partir de algo que a la vista es caótico e incomprensible, como un incendio que destruye todo, pero deja cimientos de vida más fuerte y prospera. Lograremos entender esto o seremos devorados por el monstruo que hemos creado.

[35]Un ejemplo de esto, lo presento este año la revista NSS, que lanzo una aplicación que muestra imágenes y las personas deben adivinar, si son tomadas de la pornografía o de producciones de moda. http://www.nssmag.com/fashion-or-porn Consultado el 09/09/2015

Biblio-grafía

ALVARES., J. M. (1999). *Husserl y la identidad de la cultura europea: La impugnación "eurocéntrica del euro centristmo". Identidad humana y fin de Milenio*. En: THEMATA, Num 23, , 187.

BARREIRO., A. M. (1998). Mirar y hacerse mirar. La moda en las sociedades modernas. . Madrid: Ed.Tecnos.

BAUMAN, Z. (2007). Trabajo, consumismo y nuevos pobres. Barcelona. : Gedisa.

BRAUDILLARD, J. (1968). El sistema de los objetos pag 182. Paris: Letra E.

BOUCHER, F. (2009). Historia del Traje en Occidente . Barcelona: Gustavo Gili.

CAÑEQUE, H. (1993). Juego y Vida. Buenos Aires: El ateneo

Carta Pedagogica (1959). Año XI, N-8.

CORDOBA., G. d. (2012). *El arte contemporánea y el vestuario masculino*. En: Arte & Diseño. ISSN: 1692-8555, Vol. 10 Num 1, Enero- Junio , 14.

CORTAZAR, J. (2004). Rayuela. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

COSGRAVE, B. (2007). Historia de la moda dsde Egipto a nuestros dias. Barcelona: Gustavo Gili.

CRAIK, J. (2005). Uniforms Exposed: From Conformity to Transgression. Oxford: Berg.

CRANE, D. (2000). Fashion and Its Social Agendas. (La moda y sus agendas sociales). Londres: The University of Chicago Press.

DÍAZ, A. M. (2007). El lenguaje del vestido . Paris: Universitat Jaume I.

DIDIER, C. (1999). Enciclopedia de las artes adivinatorias. Paris: Hachette.

GODART, F. (2010). Sociologia de la moda pag 56. EDHASA.

KAISER., S. B. (1990). The Social Psychology of Clothing: Symbolic Appearances in Context. (La psicologia social del vestuario: apariencias simbolicas en contexto). (A. L. Galeano., Trad.) Nueva York: Macmillan Publishing Company.

KRIÚKOVA, H. S. (2008). *HISTORIA DEL TRAJE ESCÉNICO: GRECIA Helena S. Kriúkova* . En: Fundamentos-revista de investigación teatral, N°. 21.

LEOPOLD, E. (1992). El sistema manufacturero y la moda. Londres: Pandora.

LIPOVETSKY, G. (1991). El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas, . Barcelona: Anagrama, Coleccion Argumentos.

MANSILLA., H. (2006). *La estética de lo bello y la exaltación de la cultura popular*. En: CUYO : Anuario de filosofia Argentina y Americana. no 23. , 125.

NEWTON, E. (1962). The meaning of beauty- El significado de la belleza. Londres: Mc graw Hill.

PLATON (1871). PLATON, Obras completas. Madrid.

REGUILLO, R. (2002). El otro antropologico, poder y representacion en una contemporaneidad sobresaltad. Mexico D.F: Cuaderns de comunicacio y cultura.

RIVIERE, M. (1977). La moda ¿comunicación o incomunicación?. Barcelona: Gustavo Gili.

ROMERO, A. (marzo 2002). Globalización y pobreza.

Serrano, P. G. (1996). El vestido y la cosmetica en el antiguo Egipto. Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua,. Madrid: Universidad complutence de Madrid.

SQUICCIARINO, N. (1990). El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria. Madrid: Catedra.

STIGLITZ, J. E. (2002). El malestar en la globalización,. Madrid: Santillana.

TURNER, B. S. (1991). *Recent developments in the theory of the body*. In The body: Social process and cultural theory, 1-35, ed. by M. Featherstone, M. Hepworth, & B. S. Turner. Londres: Sage Publications.

TYLOR. (1875). *La sociedad primitiva* . En: Revista Europea, Madrid, 11 de abril de 1875, año II, tomo IV, n° 59 , PAG 44.

WALTHER, B. (2003). La obra de arte en la era de su reproductividad técnica. Mexico. D.F: Itaca.

WINNICOTT, D. (1971). Realidad y juego. Barcelona: Gedisa.

Historias de la radio:
Caso ACPO - radio Sutatenza*

/ Aura Isabel Mora

En este capítulo se propone indagar y comprender los discursos y las prácticas implementadas en el proceso de comunicación educativa de la organización Acción Cultural Popular entre el periodo de 1947 -1970 que dio origen a Radio Sutatenza. El Capítulo tiene el interés de analizar cómo el capitalismo se despliega para producir subjetividades, como resultado de confluencia de diversas formas de poder, que han circulado a nivel local y regional con una estrecha relación con el nivel global. La hipótesis que se plantea en este trabajo es que el capitalismo produce subjetividades a través de dispositivos y ensamblajes que le permite existir y refinar sus formas de producción, por esta razón, se escoge en este caso una organización particular y se quiere observar cómo se producen tales subjetividades desde la implementación de una de las radios comunitarias más grandes de América latina, Radio Sutatenza, que luego se desplegaría en La Fundación Acción Cultural Popular –ACPO-.

Desde el mal llamado descubrimiento de América en 1492, que da lugar a la producción de un capitalismo mundial, Quijano (2007) plantea que desde América se fundó y conformó un poder mundial y que desde este territorio se constituye América como la primera identidad de la modernidad, pero en

> *dos procesos históricos que convergieron y se asociaron en dicha producción de espacio / tiempo, colonialidad-modernidad y se establecieron como dos ejes fundamentales del nuevo patrón de poder, de una parte, la codificación de las diferencias entre conquistador y conquistado en la idea de raza, es decir una supuesta estructura biológica que ubicaba de manera natural a los unos en una situación de inferioridad respecto de los otros* (p. 202).

La experiencia de la Fundación Acción Cultural Popular –ACPO- entra en estas tensiones, relaciones y categorías de superioridad configurando sus propias y diversas relaciones de poder.

El interés en este capítulo tiene su eje en el periodo de 1940 a 1970 donde empieza a implementarse en Colombia los discursos del desarrollo, lo que implicaba la producción de *sujetos del mercado*, es decir, implicaba no solo la industrialización del país sino la trasformación de ideas, hábitos y prácticas que de no cambiarse que-

*El presente artículo deriva del proyecto de investigación: "*Comunicación, Desarrollo y Colonialismo en ACPO en COLOMBIA: el papel de los campesinos y mujeres en radio Sutatenza.*" que hace parte del macroproyecto COMPLEJIDADES HISTÓRICAS DE LA COMUNICACIÓN Y EL DISEÑO EN COLOMBIA. Grupo de investigación CODIM, de la Corporación Unificada Nacional de Educación CUN

darían estancadas en el subdesarrollo, por eso, ACPO se dedica a enseñar a la población urbana los saberes para entrar a este paradigma de desarrollo. En este trabajo se quiere demostrar cómo para que Colombia entrara al capitalismo mundial se necesitaba producir un nuevo tipo de sujeto que cambiara sus formas tradicionales y ancestrales de habitar el mundo por las nuevas prácticas del desarrollo pretendiendo producir la subjetividad del *sujeto del consumo,* esto conllevaba a implementar una serie de dispositivos que permitieron un rápido cambio en la forma de producir la vida, en este caso de los campesinos colombianos que entraron a participar del programa ACPO.

La experiencia a estudiar es la de la primera industria cultural en el país ACPO que desarrolló una propuesta comunicativa y educativa que se planteaba como comunitaria y popular orientada por la iglesia católica. **Fundación Acción Cultural Popular –ACPO-** nació en el municipio de Sutatenza, funcionó de manera informal a partir de 1947 y a los dos años se formalizó a través de su creación como Fundación[36]. El fundador de ACPO es el sacerdote José Joaquín Salcedo Guarín quien pretendió a través de la capacitación y más específicamente del modelo de Educación Fundamental Integral EFI, hacer una educación cristiana para el pueblo especialmente para los campesinos adultos, para ello, utilizó un medio de comunicación masivo como la radio, llamada Radio Sutatenza.

[36]ACPO es una organización privada y autónoma, establecida de conformidad con las leyes civiles de la República de Colombia (Resolución No. 260 del Ministerio de Justicia del 18 de octubre de 1949) y con las normas del derecho canónico (Decreto Diocesano de Tunja de 29 de junio de 1951). Información extractada de los Estatutos de ACPO

La propuesta del padre Salcedo nace como una iniciativa de evangelización, pero poco a poco se van desarrollando otros contenidos que parecían fundamentales para el hombre y la mujer de la época que entraban al desarrollo. La educación de ACPO consistió en desarrollar contenidos que abarcan la capacitación básica y la preparación para la vida social y económica de la gente a la luz de los principios cristianos.

La primera señal de radio Sutatenza se emitió el 28 de septiembre de 1947, al poco tiempo consigue llamar la atención del Estado y por ende de los políticos del momento *"el partido conservador, cercano a la iglesia, que fomentó no sólo la asignación de estaciones a católicos, sino que contribuyó en su desarrollo"* (Arias, 2008, Diario El tiempo). La propuesta educativa del padre Salcedo creció rápidamente y entes internacionales interesados en expandir las teorías y prácticas del desarrollo vieron en ACPO la plataforma perfecta para infundir la nueva promesa del progreso a través de los planes de desarrollo para el mundo. ACPO avanzó además en un modelo educativo basado en varias estrategias pedagógicas y comunicativas como cartillas, libros, programas de audio en discos, periódicos; convirtiendo ésta en una industria cultural.

La historia de ACPO parece una historia fantástica de educación popular, la literatura escrita sobre esta experiencia comunitaria la plantea como una experiencia de educación popular que le permitió al campesino el desarrollado de su *"dignidad"*, pero la hipótesis que se plantea esta investigación es que no fue así, por lo menos en el periodo histórico del periodo que se propone (1940 - 1970), si bien se llamaba acción cultural popular no fue popular en tanto si fue unos los dispositivos importantes para la producción del *hombre y la mujer del consumo,* que utilizó la comunicación y la educación para alfabetizar a los pobladores en la entrada al desarrollo global que fue la producción del *sujeto del mercado.* Esta entrada implementada por ACPO reprodujo de nuevo una dominación colonial, pasó por encima de la historia, maltrató al campesino y lo reconoció desde la carencia. Tal vez claro, ACPO no fue el único organismo que creó una subjetividad para el mercado, pero sí uno muy efectivo. ACPO se encontraba en este periodo histórico con una Colombia de 15 millones de habitantes, sus programas llegaron a 8 millones de personas, eso evidencia lo efectivo que fue. Si se hace una revisión simple del material utilizado por ACPO se evidencia la mirada del campesino carente, ignorante y con poco espíritu, un sujeto sin una historia valiosa para ser tenida en cuenta, el lema de ACPO es la ignorancia es pecado ya clasificaba al campesino en una taxonomía del poder colonial.

Educación Fundamental Integral Joaquín Salcedo

El sacerdote, José Joaquín Salcedo Guarín tuvo inconvenientes con el jefe del seminario en Guateque Boyacá *"por no corresponder al modelo...pues en vez de quedarse rezando, prefería alfabetizar soldados y campesinos y trabajar con los presos"* (Arias, 2008), el obispo de Tunja Monseñor Crisanto Luque, ayudó al sacerdote Salcedo y lo envía a Sutatenza Boyacá. Cuando llegó a este municipio lleva el primer proyector de cine, y práctica sus conocimientos como radio aficionado, seguido a esto pone en marcha la idea de montar una emisora para campesinos con fines educativos; la primera señal de radio Sutatenza se emitió el 28 de Septiembre de 1947, al poco tiempo consigue llamar la atención del estado y por ende a los políticos del momento, la propuesta educativa del padre Salcedo creció rápidamente y al poco tiempo estructuró su modelo pedagógico con el nombre de (EFI), Educación Fundamental Integral que al inicio basó la enseñanza en las ondas radiofónicas, luego como complemento utilizo cartillas, libros, el periódico el campesino, archivos de audio, perifoneo y material impreso; con ella logró estar vigente por más de cuatro décadas y alfabetizó a cerca de ocho millones de personas.

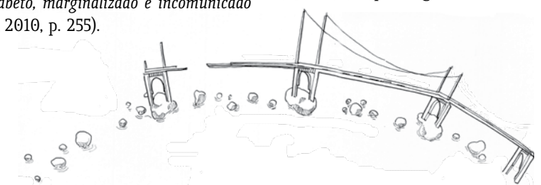
El modelo educativo EFI consistió en dar educación y asesorar al campesino en forma integral, para ello fundamenta su estructura de enseñanza en cinco cartillas que a la vez son llamadas nociones, la noción de alfabeto, de número, de espiritualidad, de salud, de economía y trabajo; la integralidad que manejó Sutatenza estaba encaminada a sacar al campesino del atraso *"el régimen de la propiedad rural no había respondido a las necesidades y exigencias de la demanda de los bienes de consumo"* (Boletín N°82, 2012, p. 148), por esta razón también quiso sacar la campesino del subdesarrollo y así contribuir a las demandas del Estado y de otros países, así mismo pretendió *"por medio de la comunicación y la educación hacer del campesino analfabeto, marginalizado e incomunicado un agente social"* (Vaca, 2010, p. 255).

Justificación de la investigación o estudio

Para pensar en el análisis del programa ACPO - radio Sutatenza, es necesario comprender la coexistencia de dos fenómenos: la colonialidad y la modernidad, que convergen en un mismo momento histórico. Comprender dos fenómenos que son lineales en el tiempo, es decir uno después del otro, pero que en ese momento de la historia operan de manera simultánea en un mismo periodo de tiempo, es base fundamental para el análisis, por esta razón este trabajo utiliza las categorías de **colonialidad del poder, del saber y del ser** en la medida en que estas categorías estudian la colonialidad y la modernidad.

Debate teórico sobre el tema de la investigación

Los conocimientos que impartió ACPO no se dan desde la experiencia popular, así se llame Acción Popular, los saberes se trajeron de afuera y se impusieron, utilizando maneras formativas e innovadoras para la época como la radio. Por otro lado, desde la colonialidad del saber se pretende mirar el ordenamiento cronológico de los saberes, ya que unos quedan ordenados en una escala temporal, es decir los conocimientos ancestrales, tradicionales y populares son conocimientos del pasado, otros quedan jerarquizados como subdesarrollados de ahí que los conocimientos que no pertenecen al desarrollo no son necesarios, ni legítimos; en este sentido se podría utilizar la metáfora de pureza, como lo hace Castro Gómez, para hablar de unos y otros, *"Este modelo de pureza epistémica se junta con la pureza de sangre, en una práctica eurocéntrica, que es una perspectiva cognitiva"* (Castro, 2005, p.) en este caso específico la idea es que lo que se produce en el norte es superior a lo que se produce en el sur, y debe ser implementada como en el pasado quiera o no quiera la población, para alimentar el poder global.



El papel de la iglesia en el proceso de Radio Sutatenza

La historia de Radio Sutantenza está marcada por la influencia religiosa que logra de manera contundente regir las prácticas de habitar de la gente, en este asunto específico, ACPO, pretendió constituir la manera como la gente debía vivir en la modernidad y esta modernidad venía de la mano con el discurso del desarrollo. Como en el pasado los *"misioneros y los hombres de letras se arrogaron la tarea de escribir la historia"* (Mignolo, 2005, p, 30), que según ellos, los pueblos nativos no tenían, pues su pensar europeo se basaba en que los pueblos de América eran primitivos y carecían de historia; así mismo los fundadores del proyecto ACPO Radio Sutatenza pensaban que los campesinos no tenían pasado, que su historia empezaba cuando se formaban con su proyecto que promulgaba la importancia de cinco grandes valores del desarrollo: *"salubridad, escritura, lectura, desarrollo matemático, trabajo y espiritualidad"* (Musto, 1968, p. 14). La vida del hombre moderno pasaba por cambiar sus viejas prácticas ancestrales vistas como carentes de cientificidad a las nuevas prácticas del desarrollo vistas como resultado del saber tecnológico de la humanidad que lo convertiría en el hombre moderno.

Desde la *"invención de América"* el poder de la iglesia a través de la evangelización impregnaba en las gentes del nuevo mundo unas prácticas con una única idea de constitución de un sujeto cristiano, que planteaba el establecimiento de una matriz colonial de poder para justificar la violencia en nombre de la evangelización y la civilización. Esta configuración trazó una directriz religiosa que desde lo católico atraviesa la construcción y producción de radio Sutatenza en tanto que fomentó la misión evangelizadora en los llamados *"incomunicados"*.

La programación de una nueva etapa de las emisoras, gracias a la adquisición de equipos de 500 Kilovatios, en ella se utiliza la categoría de hombre incomunicado para referirse al campesino, calificándolo de hombre carente de comunicación, y por ello prediciendo el nefasto destino que le espera al carecer de conocimiento adecuado y estar lejos de Dios. Esta postura viene de los estragos de la colonia, por eso es necesario establecer que en esta etapa histórica la mirada occidental hacia los pueblos indígenas se da en los términos que señala Santiago Castro Gómez en la Hibrys de Punto Cero, cuando interpreta la mirada de Kant frente a las razas *"la tesis básica de Kant es que hay cuatro razas fundamentales la blanca (Europea), la amarilla (Asia), la negra (Africa) y la roja (América) las diferencias entre grupos humanos no solo son marcadas por determinaciones de (clima y geografía) sino que también y sobre todo responden a diferencias en cuanto a carácter moral de los pueblos"* (Castro, 2005, p. 40) Castro indica que Kant expresa como *"la raza y en particular el color de piel debe ser vista como un indicativo de la capacidad que tiene un pueblo para educarse"* (Castro, 2005, p. 41) es decir, desde la mirada europea representada, aquí por Kant, algunas razas no pueden razonar por sí mismas. En la misma dirección el racionamiento del Presidente del Comité Directivo de emisoras en 1969, posee la idea de hombres superiores que tienen el conocimiento, y de hombres inferiores que no lo poseen (hombre marginado que no sabe de comunicación ni comunicaciones). La mirada hacia el campesino es, por demás, dura y desconoce por completo su contexto, su cultura (hombre que no es solidario, que a nada aspira pues nada sabe) y que le designa un presente pernicioso.

El proyecto ACPO Radio Sutatenza participó como una solución al problema de educación en el país, ya teniendo como hegemónico el conocimiento a través de la escritura se trazaban las políticas de escuela para la nación. *"En Colombia, a mediados del siglo XX las habilidades de lectura y escritura continuaban siendo ajenas para buena parte de la población, el analfabetismo se mantenía como común denominador de una importante porción de los grupos populares"* (Hurtado, 2012, p. 69). Unido a la época de violencia generada en 1948 y la problemática del país, *"la violencia se intensificaba y extendía, lo cual hacía prever una guerra civil"* (Ochoa, 2014, p. 139), la mayor parte de los habitantes no tenían acceso a centros educativos, ya sea por aspectos geográficos, violencia, ocupación, escasa infraestructura y carencia de recursos económicos, ni para los niños ni para las personas adultas no había formas de mandarlos a la escuela , en consecuencia los grados de analfabetismo fueron bastante representativos, solo tenían acceso a la educación las clases altas, quienes podían educarse en centros urbanos oficiales y privados:

> *Las campañas de alfabetización fueron de corta duración, sin lograr afianzarse como políticas del Ministerio de Educación Nacional, las escuelas no cubrían toda la población en edad escolar más en el sector rural que el urbano, viéndose afectados, quienes residían en las veredas más alejadas y aquellos que no contaban con una mínima solvencia económica.* (Hurtado, 2012, p. 69).

Había poca gente letrada y con alguna cercanía la escritura, pero no suficiente para las necesidades que devenían,

> *el propósito era bastante ambicioso: crear las condiciones necesarias para reproducir en todo el mundo los rasgos característicos de las sociedades avanzadas de la época: altos niveles de industrialización y urbanización, tecnificación de la agricultura, rápido crecimiento de la producción material y los niveles de vida, y adopción generalizada de la educación.* (Escobar, 2007, p. 20).

El proceso de Radio Sutatenza ha sido estudiado por Hernando Bernal Alarcon, Magister en Sociología de la Universidad de Wisconsin en Estados Unidos (1968) y Sociólogo de la Universidad Javeriana (1964), quien ejerció la Dirección General de ACPO entre 1986 y 1991 de manera asincrónica, se ubica dentro de quienes defienden la idea del desarrollo como una entrada al progreso, como única posibilidad de superar el *"atraso del país"* y concibe al campesino como el posible sujeto del desarrollo desde la siguiente mirada:

> *Lo más importante cuando se trata del desarrollo integral, es que lleva una superación de condiciones existentes en el hombre mismo, sin embargo, esta condición tropieza con la incapacidad que manifiestan muchos miembros de la sociedad para desarrollarse. es imposible que un hombre que desconoce el valor de su propia dignidad, que no posee ciertos conocimientos mínimos sobre sus deberes y derechos, que no ha recibido un mínimo entrenamiento para operar eficientemente en su trabajo, que no se ha elevado sobre sus necesidades estrictamente biológicos.* (Alarcón, 1971, p. 15)

Bernal (año) concibe la idea del sujeto campesino como un sujeto vacío, carente de humanidad, casi como una mata, un humano que solo se desarrolla desde lo biológico. Ve en el analfabetismo el elemento que ocasiona los problemas de América Latina, ve al proyecto ACPO como la forma de entrar al mundo desarrollado que solucionará el problema, para que las personas tengan una capacidad de integrarse a las nuevas formas de producción en este nuevo mundo del desarrollo. Bernal desaparece la historicidad de los sujetos, sus relaciones económicas anteriores, sus posibles desarrollos en la política, la literatura, la música; Bernal se conecta directamente con el discurso de desarrollo:

> *Existen en el momento enormes deficiencias que es preciso solucionar: grandes masas de la población sufren física hambre o se encuentran sub – alimentadas y desnutridas, hay déficit de viviendas en los campos y las ciudades, las condiciones higiénicas, tanto en la forma de vestir como en la habitación unidos a la carencia de servicios adecuados ( ) en el tercer mundo existen riquezas abundantes inexploradas o mal trabajadas por falta de preparación técnica por parte de la población.* (Alarcón, 1971, p. 17)

Pareciera que el autor ve en la alfabetización la posibilidad para Colombia de entrar al mundo de desarrollo. En su libro Educación Fundamental Integral (EFI) y Medios de Comunicación Social explica la EFI desde el contexto de Latinoamérica y para ello parte en tres partes su explicación: porqué es Educación, porqué fundamental y porqué integral:

> *Para los países en proceso de desarrollo la única alfabetización aceptable, y capaz de asegurar rendimientos adecuados para el momento histórico es la EFI porque contempla al hombre en su conjunto la EFI son nociones que sirven para como base para que el hombre pueda asumir consciente, libremente y responsablemente su tarea en la promoción del desarrollo se trata de enseñar a vivir a participar en sociedad a un individuo que no sabe*

Historias de la radio:
Caso ACPO - radio Sutatenza

vivir y que generalmente no tiene idea de cómo participar activamente en la solución de sus propios problemas. (Bernal, 1971, p. 24).

Bernal coloca una jerarquía de dominación que se utiliza en la categoría de colonialidad del ser y es tomar como única forma de vivir un postulado de un pueblo, negando la humanidad del otro en tanto se toma como plantearía Paulo Freire en su obra la Pedagogía del Oprimido, como un vaso vacío (1969). Una de las premisas recalcadas a los campesinos en la EFI, fue la superación de su pobreza, cómo los arquitectos del desarrollo, Bernal, utiliza la palabra pobreza como el caballito de batalla del desarrollo, y sí, sin duda, la categoría de pobreza fue la palabra clave más usada en los proyectos de desarrollo.

El hallazgo de la pobreza fue el ancla para una nueva restructuración para la cultura y la economía globales, el discurso bélico se desplazó hacia el campo social y hacia un nuevo territorio geográfico: el tercer mundo. Atrás quedó la lucha contra el fascismo. En la rápida globalización de la dominación mundial por Estados Unidos la guerra por la pobreza en el tercer mundo comenzó a tener un lugar destacado. (Escobar, 2004, p. 51).

El autor de la deconstrucción del desarrollo analiza cómo desde 1947 se empiezan a esgrimir argumentos y estadísticas para librar la nueva guerra contra la pobreza. Los países desarrollados empezaron a promover el postulado, de que la pobreza era una amenaza no solo para los países considerados por ellos pobres sino para las áreas más prosperas, es fácil ver en este postulado como se configura un sujeto pobre – un sujeto rico, desarrollado – subdesarrollado.

Ser desarrollado supone unas instalaciones del cuerpo, la dignidad del campesino con su cuerpo viene de una estrecha relación con la naturaleza, traída por las creencias ancestrales de tomar de la naturaleza solo lo que se necesita para vivir, el campesino cosecha y caza el consumo del día o de la semana. El territorio colombiano en 1950 era provisto de más recursos naturales que en la actualidad, esta es una contradicción y un interrogante ¿Cómo se puede ser pobre en un territorio tan rico en recursos alimenticios como las futas, verduras y animales? la escasez es un problema de territorios europeo, no de América, al contrario la sociedad colombiana no ha aprendido a vivir en la abundancia por su falta de capacidad de compartir sus recursos y defenderlos de modelos educativos que como ACPO pensaron hasta 1970 las comunidades populares no tenían que ofrecer a nivel económico, ambiental y cultural al país.

La falta de una concepción adecuada sobre la dignidad de su cuerpo le impide tomar medidas para defender su salud. El desconocimiento del concepto de educación, de organización y de las responsabilidades inherentes al mismo, le impide actuar activamente en los grupos institucionales. La escasez de la palabra y formar de expresión le impiden comunicarse con los demás. La falta de un conocimiento adecuado sobre las normas mínimas de higiene personal y familiar le impide vivir de acuerdo a la dignidad humana.

Al señalar Bernal el analfabetismo como único problema de la construcción social económica y política del país, desconoce el contexto de violencia que afronta la población, en ese mismo periodo Orlando Fals Borda desde la vida académica de la Universidad Nacional en la Facultad de Sociología, pública su obra la Violencia en Colombia, que devela cómo se sufre una violencia causada por la tenencia de la tierra, violencia bipartidista entre liberales y conservadores, violencia guerrillera, una violencia que desde todos los frentes de combate el campesino es víctima; pero así mismo tiempo desconoce la configuración de un gobierno global que empieza a tomar forma desde su proyecto de desarrollo para la configuración de poder, es decir, de gobernar el mundo desde una sola lógica, la racionalidad económica.

La configuración de un poder global

Después de la segunda guerra mundial se configura la construcción de un orden global, nace la una Organización Naciones Unidas que en primera estancia buscaba desacelerar la carrera armamentista con cabezas nucleares de los países potencia del mundo. *"Las ONU puede ser, en efecto, comprendidas como la culminación de todo el proceso constitutivo, culminación que tanto revela las limitaciones de la noción de orden internacional y apunta, más allá de él, hacia una nueva noción de orden internacional"* (Hartd & Negri, 2000, p. 11) es decir la ONU es la encargada del reconocimiento y legitimación de la soberanía de los países plateando un marco jurídico internacional definidos por pactos y tratados, esta organización empezó a generar una forma de gobernar el mundo. *"la vida de las Naciones Unidas, desde la fundación hasta el fin de la Guerra Fría, ha sido una larga historia de ideas, compromisos y experiencias limitadas, orientadas más o menos hacia la construcción de ficho orden supranacional"* (Hartd y Negrip. 15). En este mismo proceso y orden se da vida al Banco mundial, con ello, se ve claramente como en nuevo poder mundial está acompañado de una propuesta de modelo capitalista que ahora busca engranase al poder mundial.

Desde la conferencia de la constitución de las Naciones Unidas en 1945 y hasta finales de la década el destino del mundo no industrializado fue tema de intensas negociaciones, Aun más, las nociones de subdesarrollo y tercer mundo fueron productos discursivos del clima de la segunda pos guerra estos conceptos no existían antes de 1945 (Escobar, 1998). En 1947 el presidente Harry Truman en su discurso de posesión anuncia al mundo el proyecto de desarrollo para el mundo y a comienzos de los años 50 ya se consolida la mirada de tres categorías que diferencian la superioridad e inferioridad de los pueblos en el planeta, con la siguiente configuración: primer mundo son las naciones industrializas; segundo mundo, naciones comunistas industrializadas y tercer mundo naciones no industrializadas. *"En América Latina, se constituía una fuerza importante que se oponía a Estados Unidos, era el creciente nacionalismo () algunos países latinoamericanos trataron de construir sus economías con mayor autonomía antes que el fomento estatal a la industrialización."* (Escobar, 1998, 72) en decir, en América Latina la democracia crecía como un proceso natural y parte de ello era la participación de las clases populares, ya por la época del 1945 a 1955 pasaba de regímenes dictatoriales hacia procesos democráticos. En este contexto surge la pregunta ¿Cómo se pudo convencer a toda la clase dirigente e intelectual que el futuro era desarrollo?

En esta nueva configuración del poder global hay profundas trasformaciones en los asuntos mundiales, donde Estados Unidos quedó en una posición de preminencia militar y económica, pues había ganado una guerra con pocas pérdidas en su territorio, colocando bajo su potestad a Europa, como señala Mignolo, hay aquí una nueva categoría que sería la euroamérica como posicionamiento de poder mundial. Por esta razón en el periodo de 1945 a 1955 se consolidó la hegemonía estadunidense en el sistema mundial, por ello, Estados Unidos necesitaba expandir sus mercados para los productos norteamericanos como plantea Escobar (1998) *"necesitaba la búsquedas de inversión de sus excedentes, necesitaba con urgencia el acceso a materias primas baratas, esto implicaba apuntar hacia un programa eficiente de fomento de la producción primaria en las áreas subdesarrolladas"* (p. 73) un objetivo que tenía Estados Unidos era su enfrentamiento a la Unión Soviética y pelea con su sistema comunista con rivalidad militar frente a las armas nucleares *"el temor anticomunista se convirtió en uno de los argumentos obligatorios en las discusiones sobre el desarrollo. En los años 50 se aceptaba comúnmente que, si los países pobres no eran rescatados de su pobreza, sucumbirían al comunismo"* (Escobar, 1998, p. 85), el poder global social, planetario que configuró una jerarquía encabezada por norte América y que se desplegó a través de la idea de desarrollo, crea y produce otras jerarquías a nivel regional y local que reproducen las formas diseñadas para el mundo subdesarrollado en la que pretende que los fenómenos propios del tercer mundo desaparezcan.

El proyecto ACPO radio Sutatenza produjo el engranaje para colocar el país como una pieza de maquinaria del

capital a nivel mundial, desde 1950 hasta 1970 desplegó los postulados del desarrollo como la única posibilidad de habitar el mundo, capacitó a ocho millones de personas que entraron sin cuestionar las prácticas del desarrollo.

Metodología

Este trabajo va enfocado a observar cómo se establecieron de manera natural los saberes del desarrollo en una situación de superioridad sobre otros, en este caso específico, sobre los saberes populares de los campesinos en los departamentos impactados por ACPO Radio Sutatenza, ubicando de nuevo la matriz de poder como en la colonia, en dos fenómenos coexistentes y simultáneos en un mismo periodo de tiempo, que abarca el despliegue del desarrollo donde se traslapan las prácticas de la colonia con las de la modernidad. Esta investigación toma la categoría de **Colonialidad de poder**, para comprender cómo este proceso de historicidad de ACPO se da bajo la formación de jerarquías de dominación que operan entre códigos, superior - inferior, de comunicado e incomunicado, desarrollado - subdesarrollado con la idea de naturalizar la situación de ver como superiores y desarrolladas a las poblaciones del norte de América y europeas, donde la idea claramente es constituir a las poblaciones del sur como un sujeto desarrollado, es decir: moderno, avanzado y tecnológico.

Una segunda categoría a utilizar en este trabajo es la **colonialidad del saber**, en tanto aquí ya no se codifican poblaciones y territorios -como en la anterior- sino se codifican conocimientos; hace referencia al establecimiento de una jerarquía entre las diversas formas de producir conocimiento, unas formas de conocer el mundo que se imponen sobre otras formas de conocerlo, como la idea ancestral que la naturaleza y el hombre hacen parte de un mismo cosmos, son una misma cosa para la vida, existir y compartir el universo; esta idea implica una mirada compleja del mundo, y por eso la siembra de la tierra involucra cantos a la lluvia, y otras relaciones cosmológicas de la naturaleza; no obstante, se ven por parte de quienes tienen la superioridad como formas primitivas, estancadas, pre modernas, *"cualquier conocimiento que esté ligado a los sentidos, la experiencia: los sabores, los colores son un obstáculo"* (Castro, 2005) para el progreso, para el desarrollo del país en su camino hacia la modernidad.

La tercera categoría a utilizar es la **colonialidad del ser**, con ella se habla sobre la codificación de subjetividades, la idea de la deshumanización del otro, en este caso el campesino, que es llamado incomunicado, aquel que no merece, no es nadie, no es sujeto, que niega su condición de humano o no sabe que es humano, es decir; se puede ser humano pero otra cosa es ser considerado humano, un ser que tiene vida, pero sin derechos, sin palabra, sin historia. Para el mundo desarrollado quien no entre al mundo moderno no existe, por eso las poblaciones deben entrar a las relaciones productivas a través de la alfabetización para que se integren al sistema donde funciona el poder global, es decir el mercado.

Resultados y Conclusiones

Desde la época de la colonia hasta 1970, los modelos educativos instaurados en el país han estado fuertemente influenciados por Estados Unidos, algunos países europeos y la Iglesia Católica, influencia que ha contado con el beneplácito de los gobiernos de turno. Los modelos educativos más relevantes implementados en la nación hasta 1970 fueron el Lancasteriano o Monitorial, la escuela Activa Europea, el proyecto Cultura Aldeana y Rural, y el modelo Educación Fundamental Integral (EFI), establecido con la ayuda de Radio Sutatenza- ACPO. En cada modelo la religión católica ha jugado un papel preponderante, de manera que la educación en el país no ha podido librarse de su influencia. Esto, sin duda, ha formado generaciones de alumnos dóciles, obedientes a los mandatos de Dios, lo que ha implicado modificaciones en la constitución de los sujetos, pues la iglesia llegada de Europa no tuvo en cuenta los saberes nativos: la educación ancestral, las estructuras familiares y de grupo, las creencias religiosas, las formas y los modelos de vida, la cultura, la historia, las costumbres, las tradiciones, el manejo de la tierra y el medio ambiente.

Después del año 1947 el país afrontó dificultades sociales muy grandes: violencia, migraciones del campo a la ciudad, poca infraestructura organizativa y económica, y bajos niveles educativos, en especial en la población rural. En esa época solo las capas altas de la sociedad tenían acceso a la educación, lo que redundó en altos niveles de analfabetismo en los estratos populares y, específicamente, en el campesinado. Ante este fenómeno, el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla instauró políticas de desarrollo y modernidad bajo parámetros internacionales y destinó recursos para que el Ministerio de Educación Nacional patrocinara el programa de Acción Cultural Popular (ACPO) que a su vez impulsó las escuelas radiofónicas, pues era el modo más fácil y económico de llegar a los campesinos y a la población rural. Esta propuesta tuvo gran acogida y en pocos años se consolidó como único referente educativo para gran parte de la nación.

En conclusión, los conocimientos que impartió ACPO no se dan desde la experiencia popular, así se llame Acción Popular, los saberes se trajeron de afuera y se impusieron, utilizando maneras formativas e innovadoras para la época como la radio. Por otro lado, desde la Colonialidad del poder, del saber y del ser, se pretende mirar el ordenamiento cronológico de los saberes, ya que unos quedan ordenados en una escala temporal, es decir los conocimientos ancestrales, tradicionales y populares son conocimientos del pasado, otros quedan jerarquizados como subdesarrollados de ahí que los conocimientos que no pertenecen al desarrollo no son necesarios, ni legítimos. En este sentido se podría utilizar la metáfora de pureza, como lo hace Castro Gómez, para hablar de unos y otros, *"Este modelo de pureza epistémica se junta con la pureza de sangre, en una práctica eurocéntrica, que es una perspectiva cognitiva"* (2005, p,21) en este caso específico la idea es que lo que se produce en el norte es superior a lo que se produce en el sur, y debe ser implementada como en el pasado quiera o no quiera la población, para alimentar el poder global.

Biblio-grafía

Acción Cultural Popular. ACPO (1969) Programación, Acción Cultural Radio Sutatenza. Bogotá: ACPO.

BERNAL ALARCÓN, H. (1971) Educación Fundamental Integral y Medios de Comunicación: el uso sistémico de los medios masivos de comunicación en programas de desarrollo. Bogotá: ACPO.

CASTRO GÓMEZ, S. (2005) La Hybris del Punto Cero. Bogotá: Pensar.

---------- (2007) El Giro Decolonial. Bogotá: Universidad Central IESCO.

ESCOBAR, A. (1998). La Invención del Tercer Mundo: construcción y decosntrucción del desarrollo. Bogotá: Norma.

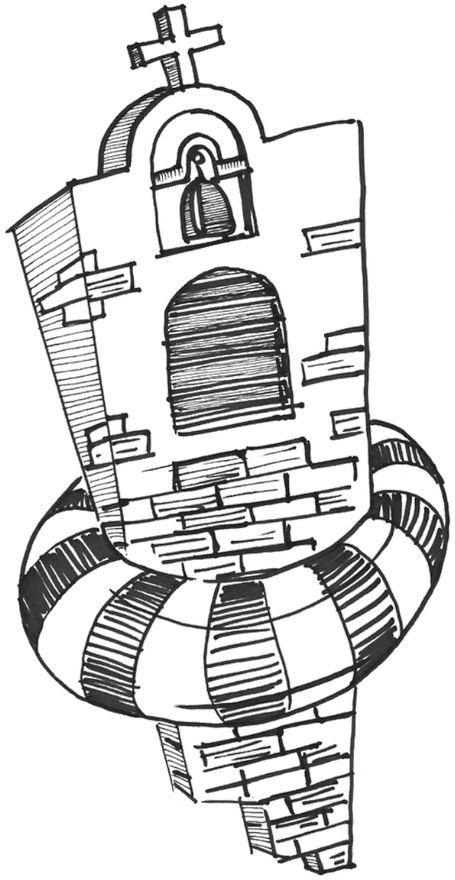
GUZMÁN CAMPOS, G., **Fals Borda**, O. y **Umaña Luna**, E. (1962) La Violencia en Colombia, Tomo I. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

MIGNOLO D., W. (2007) La Idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: GEDISA.

MUSTO A. S. (1969) Massenmedien als Instrumente der Ländlichen Entwicklungsförderung. Berlin: Deutsches Institut Für Entwicklungspolitik.

QUIJANO, A. (2007) en: El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Central IESCO.

OCHOA ROJAS, L. (2014). Hacia Una Comprensión De Las Políticas Educativas De Colombia De 1950 A 1990. Bogotá: Universidad Santo Tomas.



La campana como sujeto sonoro en la candelaria y como mensaje nostálgico desde el campanario*

/ José Javier Ramos

"...la sociedad habla. Habla diariamente en sus vestidos, en sus ropas, en sus trajes. Quien no sabe escucharla hablar en estos síntomas del habla, la atraviesa a ciegas. No la conoce. No la modifica..."
Umberto Eco

Introducción

El análisis del tipo de comunicación existente entre el objeto sonoro y sus oyentes se llevó a cabo principalmente por Pierre Schaeffer y John Cage entre las décadas de 1940 y 1960. Sin embargo, la forma en la que esta comunicación se libera de lo eminentemente técnico y utiliza al objeto de arte como canal de comunicación sujetizándolo, es un tipo de enfoque que ha sido explorado a poca profundidad hasta ahora.

Estudios que describen la intervención de la ansiedad dentro del objeto de arte fueron ya abordados por varios críticos de arte y filósofos, resultando esto en varios libros y ensayos que explican cómo la relación del artista con su obra termina siendo impregnada por la ansiedad y cómo esta rodea las decisiones artísticas (Rosenberg, 1964). Sin embargo, esa mirada hacia el pasado en forma de nostalgia, ha sido tratada más como un resultado artístico o un tipo de inspiración, que como un medio comunicativo (Kierkegaard, 1979). Aunque existen algunos escritos que se sumergen en el uso de la nostalgia dentro de la obra de arte e intentan explicar cómo esta es un medio muy efectivo para conectar con los deseos de un espectador o usuario, no se ha hecho un análisis específico que pueda dar al traste con una denominación del sonido como canal importantísimo de comunicación nostálgica.

Este estudio: *"La campana como sujeto sonoro en la candelaria y como mensaje nostálgico desde el campanario"*, adscrito al Macro proyecto 2 de la Escuela de Comunicación y Bellas Artes de la CUN-Bogotá, busca evaluar los diferentes territorios e historias de vida que son atravesadas por la comunicación y/o el diseño y cómo estos son afectados por el medio sonoro.

Dentro de este proyecto *"Macro"*, la perspectiva dada por el sonido permite navegar más fácilmente entre los lazos comunicativos de una comunidad evaluándola en términos de la relación que tiene con su pasado a través de la nostalgia. El elemento nostálgico no solo aportará

*El presente artículo deriva del proyecto de investigación: "*EL SUJETO SONORO CAMPANA: Acercamiento a la comunicación y al diseño desde los campanarios de La Candelaria en Bogotá.*" que hace parte del macroproyecto COMPLEJIDADES HISTÓRICAS DE LA COMUNICACIÓN Y EL DISEÑO EN COLOMBIA.
Grupo de investigación CODIM, de la Corporación Unificada Nacional de Educación CUN

una versión humana del problema de la comunicación (Wu, 2006), sino que nos permitirá entenderla en términos de su relación con el tiempo y el espacio.

Campanadas de nostalgia

"Un medio es una tecnología dentro de la cual crece una cultura, es decir, da forma a la política, organización social y maneras habituales de pensar de una cultura"
(Strate, 2011: 76)

Muchos cruzan las calles, en el centro, siempre húmedo, donde el peatón abunda y las montañas se alcanzan a ver por encima de las tejas de barro. Es de mañana y los hombres y mujeres aún descafeinados, afrontan sus rutinas con prisa, esa prisa que viene de afuera, de las avenidas, nos pide eficiencia sin tardanza.

Algo no encaja, las paredes de ladrillo cocido y adobe parecen resquebrajarse y envejecer aceleradamente, las vigas se vienen abajo ante la estampida de los enjambres hambrientos de tiempo, es como si este particular paisaje en el barrio de La Candelaria, construido por manos más pacientes hace dos, tres o cuatro siglos, no pudiera asimilar que el tiempo ya no pertenece a Dios y que en las manos del hombre ha pasado a convertirse en una condena. El crujir de sus viejos pisos en las casonas, ahora oficinas, cafés, colegios, parece una queja que viene desde algo que nunca esperó ser pisado tantas y tantas veces por zapatos que ya no sirven para caminar sino solo para correr.

Adentro y afuera mientras llueve o hace sol, un visitante del tiempo retumba para todos, para los andenes, para las paredes, apareciendo tras las esquinas de las calles, escondiéndose a nuestros ojos pero dejándonos su rítmico batir al son de un eco metálico en nuestros oídos para recordarnos que esos hombres de antes, igual de infames pero más pacientes, se niegan a aceptar que Dios ha muerto y que el tiempo sigue siendo todo para él, para su monopolio que tuvo planetas, galaxias y estrellas. Cada vez que suenan las campanas viene la voz de los hombres de ayer a reclamarnos por nuestra falta de tiempo perdido.

Suenan las campanas

"¿Quién no echa una mirada al sol cuando atardece?
¿Quién quita sus ojos del cometa cuando estalla?
¿Quién no presta oídos a una campana
cuando por algún hecho tañe?
¿Quién puede desoír esa campana cuya música
lo traslada fuera de este mundo?
Ningún hombre es una isla entera por sí mismo.
Cada hombre es una pieza del continente,
una parte del todo"
John Donne, Meditación XVII, Devociones para Ocasiones Emergentes (1624)

Aquí en este centro, que ya no es más céntrico, hay tantas iglesias que evidencian que en sus calles se ha pedido más de la cuenta, pero con tanta prisa y con la negra cicatriz de asfalto que han hecho los hombres de ahora para ser pisada solo por las oscuras ruedas de goma y no más por zapatos, las iglesias han quedado detrás de estrechos andenes, arrinconadas, al igual que sus feligreses; sus altos techos que no tienen otro referente diferente a una cruz, pasan desapercibidos a la velocidad del transeúnte que solo ve letras, números y colores.

De repente, un silencio turbio, que es una cadencia de sonidos al ritmo de smog, ladridos, risas y monedas, se quiebra para dar paso al sonar de las campanas. Todos guardan silencio, el gamín deja de pedir, los novios de besarse y los motores de los carros bajan sus revoluciones; el sonido de las campanas manda a callar a todos, es la autoridad máxima, hace que todos le presten atención, que suban sus cabezas para buscarlo, pero él no se deja ver (Martín, 2012). Este acto, nos habla de una presencia especial, una que un objeto normal no puede lograr, una con un contacto casi metafísico.

Dicen que notas musicales vienen del campanario y que, al igual que las palomas, entran y salen rápidamente por un orificio en lo alto de una torre, aunque en realidad no podemos ver a las campanas menearse para que su vaivén nos seduzca de una manera más mundana, permanecen divinas. Cada uno de nosotros escucha una melodía diferente cuando estas se baten (Hibbert, 2012) y en el momento en el que su sonido golpea con todo lo que se encuentra, haciendo que lo que escuchemos no sea otra cosa que el torrente de la memoria de todo lo que ha sido golpeado por ellas en su camino hacia nuestro encuentro. De hecho, la nota que escuchamos de ellas, incluso a distancias muy cortas ya no es la misma que la emitida desde el campanario. Algunos escuchan un Fa, otros un Sol, y para colmo el tono nunca es el mismo, se niega a ser reconocido, etiquetado, controlado. *"There is no doubt that the strike note of a bell is a virtual pitch, (...) Virtual pitch effects often dominate spectral pitches (...) in bells the strike note is about an octave below the nominal even if the tierce, only a minor third away, is very strong"* (Hibbert, 2012).

Esta rebeldía sonora no es gratuita, las campanas tienen personalidad, han nacido como los hombres a partir de un útero único, uno de barro que tarda meses en adoptar su forma y que en el momento del alumbramiento se quiebra en mil pedazos para no ser clonado. No hay dos campanas iguales, como no hay dos gatos, dos canarios o dos ministros iguales. El proceso tradicional, que a la final nunca fue reemplazado (las campanas se comenzaron a extinguir antes de que existieran fábricas que quisieran repetirlas en series) (WHITE CHAPEL FOUNDRY, 2014), siempre le permitió a cada campana venir a este mundo siendo nombrada, bautizada y recibida por alguien que la había pedido como encargo a artesano (Brox, 1985). Así, pareciéndose tanto al hombre, las campanas fueron ambiciosas y quisieron engañarlo por siglos haciéndole creer que Dios tenía oídos y que del cielo venía una hermosa voz, que nos dijeron las campanas, era su respuesta.

Ansiedad y nostalgia

El pasado y el presente, la nostalgia y la ansiedad, son un juego de cartas. Si las cartas están boca abajo y no podemos verlas y es la ansiedad la que gana, nuestra imaginación quiere conocer más, saber más, y tomar decisiones, hacer planes (Rosenberg, 1973). Por otro lado, cuando las cartas se han destapado y ya conocemos el resultado de la partida, es la nostalgia lo único que queda como residuo de las emociones. No importa si antes hubo alegría, dolor, histeria o calma, la nostalgia siempre viene como un gran saco a recogerlo todo. Ese gran saco del pasado está con nosotros siempre reciclando nuestras emociones, pero es la experiencia estética, la que va más allá de nuestros sentidos, la que precede a la nostalgia y es la que escoge lo que se nos va a dejar ver dentro del saco, decide por nosotros.

La campana, no la de metal que se puede ver, sino la que solamente se deja escuchar es su sujeto sonoro, un mismo ser con diferentes voces, nos avisa la hora con su llamado que viene del tiempo y es el tiempo, y nos recuerda que este no es ni será nuestro nunca. Toda una vida no alcanza para igualar a la campana en el tiempo como sujeto, ella es más longeva y más sabia; sin embargo, el tiempo le ha jugado una mala pasada y la que en otro tiempo retumbaba ansiosa y soñadora, ahora solo suena a pasado y a nostalgia.

En el barrio, en cualquier momento en el que el sol está presente, las iglesias usan sus campanas, no sabemos si las de metal, las eléctricas o las grabadas (LUCENTI, 2006), pero su sonido, ese sujeto sonoro que *no vemos* llamado campana, siempre trae consigo nostalgia para el que lo escucha. Ese sujeto nostálgico: *campana*, utiliza siempre un tiempo y un lugar específico al cual lleva a su víctima, a su oyente. Por su tamaño siempre se asegura el ser escuchada a través de los gruesos muros de adobe haciéndose omnipresente en toda La Candelaria mediante una experiencia nostálgica que cubre a todos, una que siempre es única, pero sobre todo solitaria. La campana, el sujeto físico y la campana sonora, esa que se llama, llama y la llaman, existe en todas las maneras posibles y por eso es imposible no sentir su presencia.

Abrumado por su presencia, el hombre, que la creó para comunicarse con Dios, *"Por esta razón el hombre religioso se ha esforzado por establecerse en el centro del mundo"* (Eliade, 1956), cae en su efecto nostálgico, y a horas que en otro tiempo debieron significar algo importante por su constante y exacto repicar a las 6:42, 8:54, 17:28,

19:42 ,etc. (Ramos & Cote, 2016), el barrio se doblega a merced de su onda metálica expansiva haciendo que por esos 10 o 12 segundos el mundo se detenga para ser su objeto nostálgico y no un sujeto igual a ella.

El sujeto nostálgico

La campana no puede ser solo un objeto, tiene todas las características necesarias para ser un sujeto: nace, tiene nombre, tiene voz, interactúa con otros sujetos y los domingos se despierta tarde. Sin embargo, es un sujeto que no cambia en su mensaje, y aunque tiene una voz, que se hace escuchar desde que la bautizan con vino al ser golpeada por un badajo en su alumbramiento, esa voz nace siempre envejecida porque cada nacimiento de una campana es la vuelta a la vida de la primera campaña que se dejó escuchar.

Su sonido no pertenece al hombre, le pertenece a ella misma, a la campana. Tal vez por esta razón es que los artesanos que fabricaban las campanas preferían no escucharlas antes de que fueran instaladas en su nueva morada, en lo alto como si no quisieran molestarlas o invadir su espacio vital, con respeto. Sin embargo, el único testigo de esta voz, aún no nacida, reposaba en manos de esos mismos artesanos, en sus cálculos de fabricación, recetas antiquísimas que indicaban la cantidad específica de cobre, hierro o cal que era requerida en el crisol para obtener la nota deseada (Brox, 1985). Así, determinando el peso y dimensión de cada campana, el artesano podía conocer con anticipación la nota musical y la cantidad de metros que esta repicaría. El tono de la nota de cada campana no podía variar después de fabricada, el artesano decide dejarla ser sin escucharla, confía en ella. *"El secreto para producir una buena campana está en la combinación de los materiales con los que se fabrica: cobre, bronce y estaño, que se funden a 1.200 grados centígrados"* (El Tiempo, 2010).

El tipo de comunicación que tiene el sujeto campana con los seres que habitan en el Barrio de La Candelaria es jerárquico, como jerárquica fue la mano que la puso arriba, en los campanarios *"We shape our tools and thereafter our tools shape us"* (Center for understanding media, 1978). Las campanas no se levantaron en sus altos habitáculos, amarradas por a robustos yugos por un acuerdo social o por el uso práctico que pudieran tener para sus habitantes, eran la materialización de una manera de ejercer el poder ecuménico que mantiene la voz de la iglesia constante y afinada *"fue en Italia, allá por el siglo VI, a mano de los Benedictinos, donde las campanas de bronce y con badajo de hierro se introdujeron por primera vez como un lenguaje de sentimientos, destinado a la comunicación entre la Iglesia y los habitantes de un pueblo"* (Palomero, 2011). Casi al mismo tiempo, se utilizaron en la cría de animales y en haciendas para proteger toda posesión de robos o extracciones; así pues, siempre llevan un mensaje que nos que algo le pertenece a alguien.

Cuando decimos que el mensaje de las campanas viene lleno de nostalgia, estas se levantan monolíticas, no dejan hablar, no dejan espacio para la negociación, solo piden silencio y obediencia ante el mandato nostálgico, es lo que han aprendido con los años.

La experiencia que precede a la nostalgia

El mandato nostálgico no es el mismo para todos los habitantes permanentes o itinerantes en el barrio, la nostalgia se desencadena como un alucinógeno y cada uno de sus oyentes la evocará mediante una experiencia diferente. Es a partir de esta experiencia estética que vive en la cabeza del cura, el tendero, o el ladrón, que la nostalgia puede anidar por unos segundos y hacer metástasis en nuestro estado de ánimo halándonos hacia el pasado.

Para el acolito, que la conoce y que trata con la campana a diario, la nostalgia puede tener algo que ver con una experiencia vivida gracias a su comunicación y devoción hacia Dios, pero para el estudiante, ese que sube adormilado a clase de siete de la mañana, puede ser un indicio de que debe apurar el paso para que su *madrugada* no sea en vano, con la nostalgia del sueño interrumpido a cuestas. Así pues, las campanadas no siempre cuentan con el tiempo necesario para invadirnos con su nostalgia, al igual que el objeto sonoro también requiere de tiempo para poder desarrollar su experiencia estética (Dewey, 1934).

El tiempo es una constante imperativa dentro del sonido, sin tiempo el sonido no puede desarrollarse, por esto es que todo contacto que tenemos con el sonido se ve mediado por el reloj (Schaeffer, 1966). Aquí es donde el sonido y el arte *mediado por*, se diferencia de las artes visuales, una experiencia estética vivida ante una pintura o una escultura puede desencadenarse en tan solo unos segundos ya que el ojo puede ver la totalidad del objeto de arte en un pestañeo calculando su dimensión en milímetros, centímetros o metros. En cambio, los objetos sonoros no pueden ser contenidos en tiempos tan cortos como los de un pestañeo, requieren de segundos y minutos para encontrar al sujeto oyente en disposición para escucharlo, tanto lo físico como lo mental deben estar disponibles y dispuestos (Wishart, 1996). El sonido, es un medio imprevisible e incontenible, nunca conoceremos cuando comienza, cuando cambia o cuando termina, no nos deja otra salida que la de dejarnos sorprender por él[37].

Ahora bien, si caminamos cerca, bajo estas campanas, por las aceras bajo su sonido, seguramente no experimentaremos nostalgia ante la primera nota que escuchemos con su repique, necesitaremos que su sonido se desarrolle en el tiempo para que se genere en nosotros la experiencia estética que precede a la nostalgia. La nostalgia es pues, el residuo de una experiencia estética que ha llegado a feliz término y que ha sido capaz de borrar el camino en el que recogemos nuestros pasos para ubicarnos por algunas milésimas de segundo en un tiempo pasado. La nostalgia no es el combustible de este viaje, la experiencia estética si lo es.

Algunos teóricos del arte afirman que la experiencia estética es lo que queda en el objeto de arte como producto de la ansiedad del artista, aquí plantearemos un juego entre el futuro y el presente que se da en la mente de este en el momento del acto creativo con la utilización de la ansiedad y de su producto en el objeto de arte (Rosenberg, 1964). Este subproducto de la ansiedad, del futuro, entra en contacto con el sujeto mediante sus sentidos, pero sobretodo, lo lleva a ser percibido a un plano más racional. Por esto, muchos consideran que la pieza de arte es una representación del artista, le pertenecen a él y no pueden ser entendida sin él, sin embargo, muchos también afirman que existen piezas de arte que no necesitan representar a nadie porque ya se han *sujetizado. "El sujeto se define igualmente por la situación que le es posible ocupar en cuanto a los diversos dominios o grupos de objetos: es sujeto interrogante de acuerdo con cierto patrón de interrogantes explícitas o no, y oyente según cierto programa de información (...) es sujeto que mira, según una tabla de rasgos característicos, y que registra según un tipo descriptivo"* (Focault, 1970) . Así el sujeto campana tiene dentro de sí un residuo ansioso que tal vez en el proceso de la experiencia estética se vuelve en su contra en forma de nostalgia, evocando ya no el futuro sino el pasado.

En el caso de la campana de fabricación tradicional, que es la que abunda en el imaginario del barrio de La Candelaria y que es la referencia para todos sus vecinos, el artesano solo la fábrica a pedido, siempre tiene un dueño. Sus materiales, cobre en un 80% y acero (Hibbert, 2004), son demasiado costosos para que la campana nazca sin un sitio en el cual va a ser colgada para ser oída. Por esto, cuando el artesano comienza a realizar los dos moldes que son requeridos para el modelo en cera de abejas, ya sabe con anticipación donde se colgará esa campana. Esto indudablemente activa una serie de pensamientos ansiosos en el artesano que sumados a la manera como debe imaginar y proyectar la campana, hace que este proceso este guiado por su ansiedad y por sus complejas decisiones *"Existencia, experiencia, conocimiento, son impensables sin la intuición"* (Greenberg, 1986), se asemejan bastante más a un proceso artístico o cuando menos a un proceso de diseño (Romero Brest, 1972).

Aunque no pretendemos igualar a la categoría de arte a un oficio bien ejecutado, es en el oficio, uno que cuenta con poquísimas referencias escritas y que se basa en la tradición oral para su puesta en marcha, don-

[37] *"Esta incapacidad que tiene la obra de arte sonoro para sorprender a su público en sus apreturas, tiene que ver exclusivamente con el medio. El oído es un sentido de alerta, y por lo tanto es muy sensible a las variables en intensidad (volumen), se torna inquieto si se está muy por encima o por debajo de los decibeles comúnmente manejados para la comunicación humana, tornándose legible, apacible y cómodo en el instante en el que se manejen rangos muy específicos de intensidad, muchos autores hablan de entre 30 y 60 decibeles"* (Ramos J. J., 2016)

de el artesano deja de ser un ejecutor y se convierte en un creador tomando una serie de decisiones sobre la marcha que cambiarán la experiencia visual, sonora y por tanto estética de la campana. La posición de los grabados que distinguen a la campana, el grosor de su cuerpo en la cual se vaciará la aleación de metales a más de mil grados para desplazar a un modelo obtenido por cera perdida y la altura y grosor de su badajo, entre otras características, dependen cien por cien de decisiones tomadas por el artesano, decisiones que varían de campana en campana haciendo de ésta una creación, más que un simple artículo de uso.

Su proceso de fabricación en occidente permaneció congelado en el tiempo por siglos, haciendo que su relación con las técnicas tradicionales, tan anheladas por los artistas, también se mantuviera presente en la historia del oficio del artesano creador de campanas. Así como todas y cada una de las cosas que se tocan y se respiran en La Candelaria, la campana es el resultado de un proceso de migración y desplazamiento, de una cultura de colonización que dejó poco espacio a los habitantes más antiguos para permanecer vigentes en el barrio. *"El racismo va a desarrollarse, en primer lugar, con la colonización, es decir, con el genocidio colonizador; cuando haya que matar gente, matar poblaciones, matar civilizaciones (...) Destruir no solamente al adversario político, sino a la población rival (...)"* (Foucault, 2001)

Se ve como campana y suena como campana

En otras latitudes, en oriente, la campana tiene una historia más antigua, aunque curiosamente su forma se presenta como algo invariable, reflejando que su forma de copa invertida no es otra cosa que un producto de su sonido, la campana necesita de esa silueta, más circular en su cabeza y abombada a sus pies, para sonar como campana.

Como un ser vivo, ha sufrido algunas mutaciones con el paso del tiempo, pero su estructura y carácter general se mantienen vigentes y *non extintos*. Si observamos otros objetos cotidianos como: mesas, sillas, platos, cubiertos, altares, botones... todos ellos han sufrido el paso del tiempo, y como los animales de compañía han sido domesticados y han adoptado formas caprichosas que los arrinconan hacia una relación de uno a uno que solo se resume en *forma y función*.

No la campana, pero otros objetos, se han gestado como productos de ,a cultura y han sido permeados por ella, sin poder negarse. *"(...) es en el sentido socio-cultural: elemento de cultura, representa al mismo tiempo la concretización de un gran número de acciones del hombre en la sociedad y se inscribe en la categoría de los mensajes que el medio social envía al individuo o, recíprocamente, que el Homo Faber aporta a la sociedad global"* (Moles, 1969: 10)

Si comparamos a una campana en la India con una campana en Guatemala, en sus antípodas (por citar un ejemplo), estas tienen una misma silueta, que, aunque puede contar con ciertas variaciones en su acabado, brillo, o tamaño, son ambas reconocidas por algo que no necesariamente está atado a su uso. *"Bells are musical instruments, and are assigned a note on a musical scale which identifies them, and which is used to judge whether a bell is 'in tune' with others in a peal or chime."* (Hibbert, 2004). Las campanas son campanas así no hayan sonado nunca porque son hijas y nietas de la misma campana primitiva, y aunque rastrear el origen de esa primera campana sea tan confuso como rastrear la procedencia y migración del ser humano mismo, estamos seguros que la campana es uno de los primeros objetos sonoros utilizados por el hombre para tener un contacto con lo sagrado y de la efectividad de ese contacto viene el éxito de la campana como objeto social y su replanteamiento como sujeto en esta investigación.

Buscando en su definición, la campana se clasifica como un instrumento musical *idiófono*. Este tipo de instrumentos no necesitan de una intervención externa de un segundo material para que su sonido sea accionado; así, la campana no requiere que la manipulemos, la soplemos, o la frotemos para que pueda producir sonido, su forma es suficiente para hacerla campana, y es su forma la que la hace sujeto también al nombrarla y definirla visualmente como campana.

Si nos fijamos en sus materiales, la campana que conocemos es una aleación definida, ésta aleación le permite a la campana sonar sin deformarse con el paso del tiempo y le da su sonido característico que los campaneros llaman: su voz, y que ha hecho que el sujeto sonoro campana también haya permanecido invariable en su masa sonora durante siglos. *"Ojalá que el mensaje de las campanas quede vibrando en nuestros oídos y en nuestro espíritu por mucho tiempo, ya que en realidad es un mensaje eterno"* (Rodríguez-Miaja, 1996: 75).

Así pues, tanto la forma de la campana como su sonido, no son un simple producto caprichoso de las sociedades que la han incluido dentro de sus rituales y usos más cotidianos ya que no han podido afectarla formalmente a profundidad. Si bien es cierto que la campana fue creada por el hombre, ni siquiera está hecha para que sus medidas se adapten a él, no existe antropometría en su forma, el hombre se ha quedado sin potestad sobre su creación que ya no lo reconoce, él jugó a ser Dios cuando decidió crearla, pero al igual que Dios, su creación ya no gira en torno a él y no lo necesita para ser o estar.

Sin embargo, a diferencia de la relación del hombre con sus dioses, las campanas superan la vitalidad y longevidad de su creador gracias al material con que están hechas, pueden vivir más que él en condiciones que las mantienen útiles y elocuentes durante siglos. *"La obra de arte es metafórica, como metafórica es la existencia humana, está en permanente transporte desde el mundo finito del conocimiento definitivamente adquirido hacia el mundo infinito que se pretende conocer y se escapa"* (Romero Brest, 1972: 11)

La campana representa la presencia de lo metafísico en nuestra cultura, pero no se amolda a ella necesariamente. Aunque una campana fue hecha para ser escuchada, su mensaje se da por sentado, pudiendo ir más allá del sonido gracias a la nostalgia. Así como los artesanos utilizan sus cálculos matemáticos para saber que nota va a tener una campana, el habitante de La Candelaria que admira los campanarios de sus más de veinte iglesias (Ramos & Cote, 2016), sabe que lo que sale de ellas es la voz de Dios guiada por la nostalgia y acompañada por los cientos de hombres de otros tiempos que las fabricaron y que pusieron toda la ansiedad que en ellas reposa. Ellos también hacen parte vital de su acción comunicativa (Garrido, 2011: 18).

Las características de la campana como vehículo comunicativo, le son dadas en el momento de su creación . Su forma de copa invertida, no tiene nada que ver con el imaginario de Dios o de sociedad en la que anida. Tiene que ver con la física del sonido, con la expansión de sus ondas sonoras que en últimas son las que crean la imagen de aquella campana que es solo sonora, y que es la que provoca con una mayor eficacia la experiencia estética.

El paso del tiempo

La campana es un sujeto que nace envejecido, tiene un tamaño adulto, y puede comenzar a interactuar con su entorno desde el primer día. Todo el proceso de gestación que tiene la campana, tan similar a la forma como el hombre se gesta dentro de un vientre, cambia radicalmente después de su momento de alumbramiento cuando se le desentierra de las arenas que le han permitido al metal solidificarse en cada hendidura y cavidad del molde.

Cuando se le despoja de toda la tierra seca y se le lleva a un campanario, su apariencia es recia, y en ella no se puede ver un atisbo de inocencia. Es bien recibida, sobre todo por los viejos (Ramos & Cote, 2016), que tal vez ven en ella una confirmación de que su pasado no ha sido enterrado para siempre, sino que, como la campana, puede ser desenterrado de vez en cuando para ser admirado por todos. Incluso después de su pulimento final, la campana se niega a ser joven, es como si esa lozanía de lo nuevo se hubiera esfumado con el calor del crisol que al parecer solo deja que la nostalgia la habite.

Pero ¿cómo podría nacer la campana materializándose en algo nuevo si todo lo que la hace a la campana está atado al pasado? (Strate, 2011: 64). Los metales utilizados para su vaciado han sido antes decenas de campanas, monedas, rifles, lanzas, y tesoros; las regletas con las que se demarca su silueta durante la fabricación de su molde son improvisados pedazos de madera vieja

que siempre están incompletos y en el único momento que parecen tener un uso es cuando sus curvas generan la silueta de la campana. La tierra utilizada para hacer el horno, cocerla y enfriarla, debe estar árida, sin vida; no debe servir ni para plantar, ni para pastar (Brox, 1985).

Así pues, la pátina de la campana es la campana misma, es ella el resultado de una combinación diversas pátinas y de pasos del tiempo que, por capas y capas, se acumulan al interior de su núcleo. Parece que la campana, como objeto secular, quiere recordar a los feligreses constantemente que ella viene del polvo y al polvo regresará.

El valor de una campana

"Las obras de arte, como todas las de la cultura humana, son documentos que el hombre va dejando en esa lucha por el logro de valores absolutos."
(Romero Brest, 1972: 15)

Su precio está dado por su peso (ABC, 2009), pero su verdadero valor, tiene que ver con su capacidad para *imitar* lo sobrenatural. Su peso, resultado de una aleación producida en un *magmático* crisol durante su fundición, son tan solo una pista de su grandeza. Así, cuando un artesano se enfrenta al trabajo de fabricar una campana de mil o dos mil kilos, sabe que frente a él, por sus manos, pasará el barro que creará algo más grande que él mismo, algo que será más reconocido, trascendente y más parecido a Dios que a él. Digo él, porque la fabricación de campanas tiene género, ya que al no querer haber sido compartida por los hombres se le ha negado a la mujer su relación directa con Dios, alegando que una presencia femenina durante el proceso de fabricación podría hacer que la campana se desafinara, pudiendo incluso hacer que el acero no templara como es debido, quitándole precio y valor al mismo tiempo. *"Según la creencia, la energía de una mujer de ojos verdes o de una embarazada es tan fuerte que puede hacer que se corte la leche, se aclare una mazamorra o se destiemple una campana a la hora de la fundición"* (ABC, 2009).

El valor de una campana también puede estar en la capacidad de trascendencia que tiene como instrumento *idiófono*[38], aquello que no le permite callar ni permanecer tímida. Si se le cuelga de lo alto de una torre, de un campanario o de una viga es para que *grite*, para que se sienta su voz, para que no se mida, para que retumben los oídos de todos aquellos que son atravesados por su onda expansiva. El precio que se paga es directamente proporcional a los kilómetros que recorrerá su sonido, a su alcance, pero no tiene que ver con su capacidad de trascendencia, esta se encuentra dada por su entorno y por su relación con otros sujetos que escuchen en ella el sonido de la nostalgia y sepan apropiarse de él.

Por otro lado, sin una forma material definida, pero con un objeto sonoro poderoso entre manos, sabemos que una gran serie de artilugios que a partir de la intervención tecnológica se han llevado a cabo en las iglesias y han hecho que la campana física ya no le sea absolutamente necesaria a su sujeto sonoro. Con un alto precio tecnológico ya no medido en peso, los altavoces y amplificadores han reemplazado los golpes de badajo dados por los campaneros y han hecho que el sonido de varias campanas se condensen en una pequeña caja alimentada por corriente alterna[39]. Aunque esta campana no sea tan longeva como su par hecha de bronce y acero, su objeto sonoro creado: la campana sonora, tendrá el mismo sonido siempre, haciendo que el azar puesto por los golpes de los campaneros y alterados por los cambios acústicos en el entorno, delaten una uniformidad no natural para un sujeto tan longevo.

Sin embargo, ante los ojos desprevenidos de transeúntes, hambrientos solo de tiempo, estos pequeños cambios en este sonido grabado de campanas pasarán desapercibidos. Para ellos se da por descontado que en lo alto cuelga una campana y que hay alguien que guía su sonido con una cuerda halándola y golpeándola, el oyente pocas veces se preguntará porque el sonido de 16 o 20 campanas, necesario para interpretar complejas melodías de las catedrales europeas, se puede escuchar en un pequeño campanario con espacio apenas para 3 o 4 campanas. El oyente lo da por descontado, no hay tiempo para preguntas como esas.

[38]Idiófono: *"Cualquiera de los instrumentos musicales en que el sonido se produce por medio de la vibración de su propio material primario, sin la vibración de cuerdas, membranas o columnas de aire."* RAE, Diccionario de la lengua española, Edición Tricentenario. Madrid, 2014.

[39]*"Hola buen día, soy un feligrés de la parroquia Jesús María de Barrancabermeja, estamos interesados en comprar una campana grande y que despierte a todo el barrio"* (ABC, 2009)

La miniaturización y simplificación de la campana, invisible gracias a la tecnología dentro de una caja negra baja su precio pero no necesariamente disminuye su valor, este se puede mantener siempre y cuando se mantenga oculta la campana física al oyente, así como desde los campanarios, las campanas de bronce rara vez se pueden ver. Los altavoces y las cajas negras cableadas que representan las campanas de hoy pueden llegar a producir la misma experiencia estética que las campanas hechas de bronce de mil o dos mil kilos siempre que su realidad física, carente de un proceso de gestación parecido al humano, se mantenga oculta al hombre. *"Cada nueva tecnología crea un entorno que en sí mismo se considera corrupto y degradante. Sin embargo, el nuevo transforma al que le precede en obra de arte"* (Strate, 2011: 74).

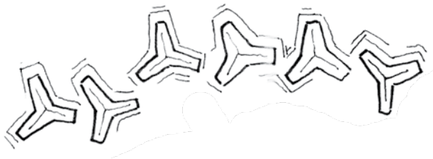
La posibilidad de mantener su valor se ve entonces directamente conectada con la posibilidad de asemejar las condiciones que Pitágoras exigía a la acusmática es decir, la capacidad de que escuchemos un sonido en sí mismo sin necesidad de hacer una referencia directa a su fuente, sin ver lo que produce el sonido. *"La experiencia dada en la afectación musical es guiada, casi que exclusivamente, por un músico; y la experiencia acusmática es la vivida diariamente por cualquier persona que pueda oír, y es potenciada por los métodos de grabación y fijación que la pueden llevar a una mejor comprensión"* (Bayle, 1972).

Las *campanas acusmáticas*, esas que abundan gracias a los avances tecnológicos que han permitido fijar los sonidos en grabaciones, que permiten que éstos sean reproducidos con la misma elocuencia que una campana de tamaño descomunal, no han venido para quitarle a la campana de bronce su sitio como sujeto nostálgico sino para compartir con él una tarea que, por el exponencial crecimiento demográfico del hombre y sus objetos, se hace necesaria hoy en día para cubrir una demanda sonora sin precedentes.

> *"Una vez que el compositor ha grabado los sonidos que modifica electrónicamente y organiza en cualquier combinación o sucesión que se adapte a su fin, es posible editarlos, reproducirlos al revés y por lo tanto la conversión de desvanecimiento de sonidos en un crescendo brusco. También es posible cambiar su velocidad, la forma de su bucle, su transposición, su compresión, además de variar su tono e intensidad, etc."* (Chion, 1991: 19)

Pero el sujeto Campana, es *importado*. Ya no es necesario que la voz de Dios se limite a la precariedad de una campana de aleación en mal estado, que cuelga en lo alto de una iglesia sin limosnas. La línea directa, la cercanía con los sitios donde el cristianismo ha sabido manejar su opulencia con una buena administración ofrece a sus pares menos afortunadas sinfonías de campanas en *mp3*, grabadas directamente en los azules cielos europeos o en los ardientes pero sagrados paisajes semi desérticos de Israel. Los párrocos del barrio ahora tienen a su disposición tradiciones de campaneros con síncopas de veinte o más campanas en *full HD* (LUCENTI, 2006: 9), están listas para desfilar como una nueva arremetida colonial de la iglesia, esta vez por cuenta del objeto sonoro. Aquella campana vieja y olvidada podrá retirase en silencio y en un rincón para no estorbar a los que llevan prisa.

Tal vez a la vuelta de cuarenta o cincuenta años cuando se haga evidente para todos que las campanas de bronce dejaron de sonar, y que lo que vemos en lo alto de los campanarios es solo un ataúd de adobe con excremento de paloma, polvo y moho envuelto en cables, sea cuando nuestra nostalgia se convierta en melancolía. Llegado el momento, el valor de nuestra campana ya no podrá ser cuantificado por su capacidad evocadora, creadora de memorias intermedias por medio de la nostalgia, necesitaremos a los relatos de otros tiempos para recrearla porque ambas campanas, la de bronce y la acusmática, ya no sonarán completas porque se necesitarán la una a la otra.



¿Y si todas las campanas sonaran a la vez?

En una entrevista que quedó registrada en video (Aguirre Sorondo, 2010), se le preguntaba a Abel Portilla, maestro fabricante de campanas en Oviedo, España, cuántas eran las campanas que había fabricado, y si podía él imaginar el sonido que estas generarían si sonaran todas a la vez (Brox, 1985). Esta pregunta nos hace pensar en la campana como una cosa que suena, como un objeto. El que todas las campanas sonaran a la vez acabaría con el silencio que le permite a la campana hacer presencia dentro de un espacio abierto. La campana no puede sonar en medio del ruido, la campana está hecha para romper el silencio. Recordemos que el silencio es uno de los bienes más preciados en nuestra sociedad hoy en día, cuando se habla de lujo, de hoteles cinco estrellas y de exclusividad, siempre interviene el sonido como bien preciado, como algo que cuesta mucho porque cada vez es más difícil encontrarlo.

Así como un día, el hombre contaba con las estrellas para cobijarlo, un día el silencio dominó la faz de la tierra para solo ser interrumpido de vez en cuando por los pequeños seres que habitaban la tierra. Antes, Dios podía hablar más bajo para que abajo se le escuchara. Con el pasar de los siglos y el dominio del hombre sobre la luz y sobre el sonido, nuestro mundo se tornó más callado en su cielo, y más ruidoso en su superficie. Ahora, solo podemos contemplar una noche estrellada después de viajar horas enteras lejos del hombre, de esta misma manera el silencio solo se consigue cuando se toma distancia del hombre y la naturaleza, aunque esto pueda ser solo una ilusión ya que el sonido es una utopía que no existe ni siquiera en el vacío del espacio.

El silencio, es el medidor de nuestra comunicación con Dios, su testigo. Cuando este no está presente debemos hablar más fuerte; así, la campana, como un sujeto comunicador mediante la hierofanía, permite a Dios levantar la voz para ser escuchado por los hombres, pero Dios, como parte del hombre, también depende de la física para que su mensaje sea escuchado. Si todas las campanas sonaran a la vez el sonido no estaría presente para contrastar ese llamado divino, y su mensaje ya no traería consigo nostalgia sino la histeria, delatando la procedencia de Dios y despojándolo de todo lo divino que reflejaba gracias a la experiencia estética que lo rodeaba.

Por otro lado, el hombre insiste en hacerse oír a como dé lugar, hablando cuando a veces no tiene nada que decir. La campana, por el contrario, siempre rompe el silencio para ser especial, para llevar significado. Si todas las campanas sonaran a la vez, no querríamos oírlas, serían como el llanto de un niño que no se detiene, que es caprichoso y que corresponde más a la necedad que a la necesidad.

Aunque la campana existe para ser oída, tiene mucho más valor cuando calla y da paso a su silencio metálico (Cage, 1961), porque de su expectativa parte mucho del valor que se le da como instrumento categórico, urgente, e impredecible. Es un aliado del tiempo que no está coordinado con ningún reloj humano, y que con una milésima de retraso se convierte en algo sorpresivo y ansioso. Tal vez, en el único momento en el que la campana se desprende de su nostalgia es en ese espacio medido en décimas de segundo (Hibbert, 2006), en el que su sonido sorprende al oyente, es en ese instante donde esa primera campana vuelve a nacer y a tener esa ansiedad propia de la juventud.

¿Nuevo o menor mensaje?

La simplificación del sujeto, antes audiovisual, hacia un sujeto más activo pero *exclusivamente* sonoro nos hace preguntarnos, desde la postura de McLuhan ¿cómo un cambio de medio, o una modificación de éste, hace mella en un mensaje que por siglos ha provenido de un medio audio-visual y que contiene a los materiales de aleación usados en la fabricación de la campana?, que son visibles, tienen una pátina, y un sonido particular. *"McLuhan. Como tal, constituye una metáfora en la que 'mensaje' representa a 'medio', llevándonos a plantear cada medio en particular, cuál es el mensaje que transmite y qué efecto produce"* (Strate, 2011: 62).

La particularización de su tipo de mensaje es un hecho tecnológico, pero aún no es, ni de lejos, una realidad que haya cambiado su mensaje. Esta peculiar situación puede deberse a la presencia de la campana, no como un objeto solitario desprovisto de contacto. Es precisamente su diario contacto con todo ser vivo, que se encuentra bajo ella en presencia de todos sus repiques, lo que hace que la campana se haya ocultado y haya buscado refugio al interior de los campanarios en La Candelaria.

Las inclemencias climáticas y la necesidad espacial de hacerlas *más visibles,* sobre todo para los feligreses católicos, hicieron que la imagen visual de la campana esté atada a la imagen del campanario como una sola entidad. A lo largo de este escrito hemos nombrado tan solo un par de veces al campanario, pero su importancia merecería un capítulo aparte, es gracias al campanario que la campana logra tener eco, ser visible y afirmar su estatus como objeto divino, sea cual sea el medio que el campanario interviene, el resultado siempre da como resultado una mayor notoriedad e importancia favorable a la campana.

El silencio del ruido blanco

Existe otra manera de atar a la nostalgia a una circunstancia sónica existente en el repique de las campanas, el momento del que hablábamos anteriormente, ese instante anterior a la nostalgia donde la experiencia estética guía al oyente hacia la nostalgia tiene un componente que podríamos bien evaluar y considerar, el ruido blanco. *"La práctica de la meditación y el misticismo generalmente conlleva pensar en un medio sin contenido, siendo el objetivo vaciar la mente de contenido lingüístico"* (McLuhan, 1964).

El medio sin mensaje es una oportunidad que tiene la campana para expresarse en términos netamente físicos, matemáticos. Es esa relación que tiene la campana con su medio, como instrumento musical, la que hace que por un instante el batir de sus ondas sonoras nos lleve a abstraernos y a no pensar en su significado. Es el *Do, Re, Mi* que a veces olvidamos que tiene la campana consigo, esas notas musicales que no se unen para hacer una composición compleja, sino que se expresan con simpleza y de manera arcaica lo que nos aleja del ruido y permite abrir nuestros oídos y mentes a la experiencia estética.

Al igual que una campana presente en un cuadrilátero de boxeo, esta anuncia un cambio de actividad, la transición de lo banal y cotidiano, el paso a una experiencia estética que bien puede ser atada a la metafísica o de forma más directa a nuestra memoria. Ese retorno al pasado *no banal* es lo que hace de la campana un sujeto más que un objeto musical, porque no es el oyente el que decide afectarse o no, existe una cultura material lo suficientemente robusta alrededor de la campana para que esta contenga reacciones que podrían ser tan disimiles.

Sus notas puras y arcaicas distraen a seres no exclusivamente humanos y les anuncian la llegada del cambio. *"The media, in a broad sense, are both extensions and amputations of human beings, given that technology works, in practice, as a prosthesis".* (McLuhan, 1951). Así, la nada y la experiencia estética ligada al sonido de la campana se enfrentan al ruido presente en las calles de La Candelaria, un barrio lleno de ruidos que, aunque hacen parte de la cotidianeidad de sus habitantes, no encarnan sonidos complejos e invasivos presentes en las grandes avenidas y en los grandes comercios que inundan las megalópolis millonarias en habitantes a lo ancho del globo. Ambos se necesitan para existir, uno no puede ser sin el otro, ruido y silencio son unos de los antagonistas más antiguos desde la formación del cosmos mismo, ninguno se resiste al otro debido a que el dominio de alguno denota la ausencia de su contraparte.

En ese orden de ideas podríamos aventurarnos a denominar a este *ruido blanco* que viene desde los campanarios como una manifestación del silencio, un tipo de silencio que no está medio por la física y que aún más que ser una utopía es posible de ser medido en decibeles pero que en la cabeza del oyente le permite tener una sensación similar de aislamiento (Ramos, 2015: 138). La experiencia estética esta entonces presente, gracias al silencio del ruido blanco, es la que abre la puerta a la nostalgia[40].

[40] *"Ruido blanco es la acumulación aleatoria de componentes cuyas frecuencias ocupan continuamente toda la amplitud del espectro. Un sonido complejo, un sonido que no tiene una altura definida y por lo tanto una gran cantidad de sonidos armónicos"* (Milliken, 1962)

A sabiendas que visto por la física este silencio es erróneo podemos utilizar su contradicción para explicar el fenómeno sonoro que afecta al oyente, un fenómeno que no depende de la medición con instrumentos, sino que está más atado a la psiquis de quien lo escucha (Chion, 1999). Así, un sonido que aparentemente puede tener un nivel de decibeles similar a los que se encuentran en su medio vital, resalta de entre otros en la mente del oyente. Si podemos decir que el repicar de las campanas produce un sonido especial a sabiendas de su similitud con otro tipo de sonidos, también podemos acudir al mismo razonamiento para definirlo como un tipo de silencio similar al que imaginamos, porque el silencio es la mayor utopía del sonido (Cage, 1961).

Podríamos concluir que la idea del medio sin mensaje es incluyente hacia el ruido blanco que abarca al medio sonoro para despojarlo de su mensaje y para atraer al oyente mediante la anulación del medio presente (McLuhan, 1964), sin embargo, de forma casi inmediata se abstrae a si mismo llenándolo de un contenido sui generis, debido a que la experiencia de cada oyente con este sonido no puede ser replicada y por tanto todo lo que venga de él es nuevo. En otras palabras, el contenido de su mensaje es puesto por el oyente que lo manipula a través de su inconsciente al encontrarse con este medio *vacío de mensaje*.

Actitud voyeur hacia el campanario

"El sentido del oído nos coloca en el centro de las cosas, el sonido nos rodea en un círculo de 360º, haciéndonos parte del mundo, colocándonos en una relación subjetiva y ecológica con nuestro entorno (...) espacio acústico. La visión, por otra parte, nos coloca fuera, mirando hacia el interior, eligiendo una dirección, un enfoque y un punto de vista fijo, como un espectador alienado o un voyeur, desde una posición objetiva y objetivante que identificó como espacio visual"
(Strate, 1967
)

La mirada lejana que tienen los habitantes de La Candelaria, sus habitantes y visitantes, hace que la curiosidad impulsada por su sonido los guíe hacia el campanario. Actualmente, la mayoría de los campanarios a lo largo de sus calles y en lo alto de sus iglesias se encuentran cubiertos de persianas de madera, celosías y minúsculas ventanas que otrora los protegían de las fuertes lluvias del sector y de sus húmedas mañanas para que las aleaciones de bronce y acero no se deterioraran (Ramos & Cote, 2016). Sin embargo, hoy en día, ante el retiro de varias campanas por desuso o abuso, los campanarios han comenzado a guardar secretos y a que la actitud voyerista de esos habitantes y visitantes se haga más notoria, impulsada por los briosos sonidos de sus campanas.

Escuchar melodías compuestas de varias campanas, sincronizadas milimétricamente a diferentes horas, ha hecho que sus añejos campanarios comiencen a generar dudas en sus oyentes. La manera como se reinterpretan complicadas melodías prefabricadas traídas de las catedrales europeas ha hecho que la curiosidad se levante y que los oyentes, más allá de experimentar su goce estético, hayan comenzado a levantar dudas sobre la correspondencia de su sonido con el de su emisor.

Esta actitud curiosa, puede provenir del apego que tiene el sonido de la campana con una melodía pura que siempre se hizo sentir como celestial en su fuente. Así como los teléfonos celulares, que en algún instante de la historia intentaron imitar los timbres de sus antecesores los teléfonos, logrando acostumbrar a sus usuarios a la nueva idea de comunicación desenmarañada de cables; es posible que la campana digital, esa que utiliza sonidos grabados para revivir a lo que alguna vez colgó de los campanarios, esté pasando por un proceso similar en el cual el llamado de la iglesia conviene manejar la misma estética sonora, los mismos repiques y la misma duración que alguna vez tuvieron.

Si nos detenemos a pensar, han sido en realidad muy pocos los que han podido ver la mano del campanero que le da sentido al sonido de la campana. Esta imagen está en nuestra mente pero es un producto cultural adquirido desde terceros más que un producto de la experimentación directa. Ante la belleza de sus repiques, el oyente toma una actitud voyerista que lo lleva a subir su mirada y a intentar encontrar las evidencias de lo aprendido de manera artificial.

Los días en los que la campana acústica cedió su testigo a su evolución digital encarnada en altavoces, cornetas y parlantes no es una novedad tecnológica, se sabe que desde hace varios lustros todo tipo de tecnologías han sido incorporadas a los campanarios para que estos abaraten costos y puedan brindar una experiencia similar a la de la campana acústica. *"Cuando se adopta una nueva tecnología es difícil que no se utilice"* (Strate, 2011: 71).

El sujeto sonoro, a pesar de tener una fuente que nada tiene que ver con las toneladas metálicas pendulantes de otros tiempos, conserva su integridad, su medio y su mensaje; es alrededor de él que se produce ahora la nostalgia porque lo que le permite estar atado al oyente sigue estando ahí. Sin embargo, es *la repetición* la que evidencia que algo ha cambiado, y que ese sonido natural y celestial, que era fuente del azar y de cierta dificultad en su ejecución que tiene como instrumento ,es la que provoca esa actitud voyerista en sus oyentes.

Se es voyerista con aquello que nos seduce, que se relaciona con nuestra psiquis utilizando nuestros sentidos, es ese goce estético el que nos inquieta y permite que este sujeto sonoro sobreviva y nos atraiga más que nunca, porque además de buscar en él una experiencia sensorial sonora, el sujeto campana aún es capaz de producir en nosotros curiosidad y guiarnos hacia una experiencia estética.

No conocemos cuanto vaya a durar esta convivencia entre los sujetos *ya duales* presentes en la campana, el sujeto sonoro debe toda su conformación a su contraparte visual, pero sabemos que en algún momento esta relación puede romperse para siempre y la ausencia de la campana como manifestación más allá de lo sonoro pueda ser tan evidente, que rompa con su secreto. La actitud voyerista se levanta como un mecanismo de autoprotección del campanario contra lo que alguna vez acogió en su vientre, lo que repicó sin cesar y sin preguntas. Puede ser que la actitud voyerista no sea otra cosa que el levantamiento del oyente frente a lo que no le es conocido en un tipo de mundo que vive de certezas y de explicaciones, un mundo que ya no confía en Dios como fuente y origen de todo lo que ocurre a nuestro alrededor.

La mezcla de medios duros y blandos

Harold Iannis propuso un tipo de jerarquización del medio para poder medir en el tiempo la permanencia del mensaje que se contenía en un objeto (Iannis, 1951). Así, los medios que se componían de materiales duros como la piedra o las tablas de barro se imponían a los medios que utilizaban el papel y la tinta. Sin embargo, este tipo de jerarquización no incluye medios que afecten otros sentidos. Los aromas, los sonidos y los sabores parecen no tener ningún sitio o clasificación en este tipo escalafón.

Si bien es cierto que pirámides, murallas y acueductos han quedado como testimonio de antiguas civilizaciones, la cultura transmitida por tradición oral en las sociedades humanas ha permitido que un tipo de medios *menos duros* puedan replicarse indefinidamente en el tiempo. Un tipo de medio que podría ser definido como *suave* debido a que no sobreviviría a varias generaciones gracias a su composición material, sin embargo, puede alcanzar y, en algunos casos, superar en longevidad a los medios duros gracias a un cambio tecnológico. Y, lo que permite a un medio duro mantenerse intacto durante el tiempo también puede disminuir su capacidad de transformación y adaptación a nuevos tipos de entornos y condiciones.

Esa característica del *medio blando* atada a la cultura, hace que la tradición oral que utiliza al sonido como medio pueda imponerse en el tiempo a medios aparentemente más *duros*. La campana como objeto de uso *duro* y sujeto comunicativo *blando* tiene en su ADN todas las fortalezas requeridas para haber sido testigo y parte cultural en las sociedades humanas. Primero, su medio duro, hecho de una robusta aleación de bronce y hierro permitió inscribir en ella testimonios y legados de diversas fuentes y gracias a esta composición, y a su costo de manufactura, que siempre fue inalcanzable y

conservado como un bien de lujo resguardo en estructuras arquitectónicas que lo protegían de las inclemencias climáticas. Además, por el uso que se le dio como elemento de comunicación divino, la campana se benefició de todo tipo de cuidados e hizo que fuera resguardada como un tesoro religioso (Eliade, 1985).

En cuanto a su medio *blando*, su presencia en la tradición oral gracias al sonido, logró que su mensaje fuera transmitido de generación en generación aumentando su radio y tiempo de afectación. Así pues, oyentes que tenían un primer acercamiento hacia ella de forma directa podían haber sido ya instruidos con anterioridad gracias a la tradición oral que también la concebía como un objeto divino y del que se hablaba con frecuencia cuando se hablaba de Dios. Esta instrucción que siempre tuvo el oyente con respecto al mensaje de la campana hizo que el tipo de comunicación fuera más asertiva por parte de la campana. *"Esta teoría del mínimum, pues, acaso sea buena para aminorar algunos aparentes riesgos; pero no nos enseña cómo sacar un rendimiento espiritual máximo de los objetos que nos rodean: lo cual propiamente consiste el Reino de Dios"* (De Chardin, 1925).

Así pues, la relación de la campana con sus oyentes se dio siempre en gran medida gracias a los medios sonoros haciendo que los medios duros que configuraban la campana en su estado visual y táctil la conservaran como una reserva cultural. El relato sobre la campana y su sonido podía ser el que se alimentara y evolucionara, pero siempre contando con su robustez física como *backup* comunicacional.

Hablando específicamente de su fabricación artesanal, está siempre contenía los mismos materiales con ligeras variaciones en su aleación derivado de un sistema de moldeo que la vio nacer y que se replicó por siglos sin tener ningún tipo de cambio significativo (Brox, 1985). Además, su forma de copa invertida es una sensual silueta que debe su proporción a todo menos al azar. Esta forma, le permite a la campana dos cosas: primero, tener un sitio en la parte superior destinada a su instalación, y bien sea con un yugo o con una soga, esta debe ser parte de la campana para que no se desprenda cuando inicie su fuerte movimiento pendular. Segundo, su configuración hueca, que sigue un perfil revolucionado, hace que el sonido siga un patrón que no interrumpe el eco provocado al interior de la campana sino que replica su perfil acústico, aprovechando el eco, para que su sonido este se extienda de manera natural hacia abajo y pueda continuar hacia el exterior sin deformar onda sonora.

Las características de la campana como instrumento idiófono, que utiliza solamente su cuerpo para producir sonido, hacen que su materia sea la que produce el sonido y por tanto logran que su silueta se convierta en su mensaje. Es uno de los pocos instrumentos musicales del que se puede obtener un sonido correspondiente a una nota musical pura, y esto sin que sea necesario tener una instrucción previa por parte de quién la golpea con el badajo (Iannis, 1951).

Así pues, tenemos muchísimas pistas del porqué la campana ha rebasado la barrera del tiempo y ha sobrevivido a un sin fin de cambios culturales en nuestra sociedad. Posee un medio blando sonoro para comunicarse constantemente con sus oyentes y sobrevivir a través de su tradición, y un medio duro que se puede utilizar en momentos de peligro para auto conservarse y erguirse cerca de lo divino e inmutable. Sin embargo, en este escrito hemos podido describir diferentes tipos de nuevas amenazas nunca vividas por la campana. La desmaterialización de los medios, los cuales son percibidos de forma diferente por el ser humano, hace que su medio duro ya no le sea suficiente para conservar su fisonomía y que su medio blando este entrando en una dinámica en la que solamente a través de su sonido podría sobrevivir sin tener a su modelo visual como medio duro para conservarse a futuro. Así, podríamos estar ante el nacimiento de un nuevo sujeto sonoro transformado, pero que puede que ya no podamos llamarlo campana. *"Un microbio o un átomo no son objetos porque escapan a nuestra percepción"* (Moles, 1969: 13).

De vuelta al barrio

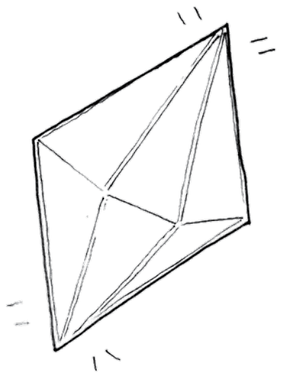
Mientras tanto al medio día, en las calles empinadas, el sol de la sabana rodea los campanarios que se levantan por encima de la silueta del barrio, por entre sus hendijas y ventanas dejan que los rayos del sol acaricien el bronce de esas pesadas copas volteadas hacia abajo, y les dejan sentir que no han sido olvidadas por Dios. Abajo, desde el asfalto, seres que han escapado a la dictadura del tiempo observan esos campanarios para intentar averiguar si los sorprenderá el movimiento pendular que viene atado a su sonido, estos seres: hombres, perros, palomas, ratas y mulas, olvidados por los ya *cafeinados* espíritus que dominan el paisaje, levantan la mirada con la paciencia del que quiere esperar a Dios.

Pero las campanas se mantienen ausentes, se esconden, solo unos pocos tendrán la paciencia necesaria para ver recompensado su espíritu voyerista. Siempre al asecho, ellas sorprenderán con su sonido a todo el que se cruce en su explosión sonora, el único aliciente que podrán tener los pacientes voyeristas será la satisfacción del que ve una estrella fugaz divisándola cuando, por culpa de la sorpresa, los segundos logren estirarse un poco más para contemplar algo que siempre está más cerca de su fin que de su origen.

Si intentamos entrar y acercarnos a ellas, tal vez nuestra imagen platónica, esa que nos lleva a cometer el acto voyerista de subir la mirada, puede venirse al suelo. ¿Qué pasaría si abriéramos la puerta que desde la iglesia nos lleva al campanario y nuestros ojos no pudieran encontrar a estos pesados mastodontes de bronce balanceándose paquidérmicamente con el paso del viento?, ¿podríamos volver nuevamente a la acera, a soñar con el momento en el que las veríamos ir y venir, balanceándose, mientras su sonido llegaba a nuestros oídos?

Al parecer, muchos campanarios, con o sin campanas, han decidido cubrir nuestros ojos para que no perdamos la fe en ese objeto que creado por nosotros logró parecerse a Dios, pero que igual que Dios ha venido siendo sustituido por otros que nos son más útiles. Tal vez, el destino de las campanas sea el mismo que el que ha tenido nuestra relación con Dios. Necesitamos saber que no está allí más para establecer una nueva relación con él, una que nos deje valorar a la campana no como un objeto viejo que cuelga de un sitio al que nadie entra, sino como el resultado del choque cultural que proporcionan sus ondas, como el sonido que lo contiene y como la experiencia estética que es y que nos guía hacia la nostalgia.

Solo hasta que desnudemos la campana, podremos llegar a saber si lo que se encuentra dentro de ella está, efectivamente, hueco como su cuerpo. Solo hasta ese día, en el que las campanas se evidencien en su ausencia, podremos reconocer que su sonido nos hace humanos y también hará posible que ese Dios que creamos algún día pueda ser aceptado en sus errores como cualquiera de nosotros. Tal vez ese día nos perdonemos perdonándolo a él y de paso podamos escuchar a ese metálico sujeto nostálgico que nos traiga el alegre recuerdo de un momento en el que nos reconciliamos con nosotros mismos.



Biblio-grafía

AGUIRRE SORONDO, A. (2010). Abel Portilla: Fundidor de Campanas. Tomado de: <http://www.euskonews.com/artisautza/0547zbk/arti54701es.html> Recolectado: 24 de septiembre de 2010.

BAYLE, F. (1993) Música Acusmática. Paris: INA/Buchet/Chastel.

BROX, L. (1985) Elaboración tradicional de campanas 1985, Consejería de Cultura, Gobierno de La Rioja, España. Video, duración: 36:37, Tomado de: <http://campaners.com/php/v0.php?numer=670>

CAGE, J. (1961). Silence. Hanover: Weloyan University Press

Center for understanding media. (1978) Doing the Media: A Portfolio of Activities, Ideas, and Resources. Nueva York: McGraw-Hill.

CHION, M. (2003) Arte de los Sonidos Fijados. Madrid: Taller de Ediciones.

DE CHARDIN, P. (2008) El medio divino. Madrid: Ed. Trotta.

DEWEY, J. (1934) Art as experience. London: G. Allen & Unwin. Capítulo VI, VII.

El tiempo. (2010) Fabricación de campanas, una tradición que se niega a morir en Boyacá. Tomado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7697525>

ELIADE, M. (1985) Lo sagrado y lo profano. Madrid: Edición Labor, Colección Punto Omega.

FOUCAULT, M. (2001) Defender la sociedad. Curso en el College de France (1975-1976), México: Fondo de Cultura Económica.

---------- (1970) La arqueología del saber. México, Bogotá y Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.

GARRIDO, L. (s.f.) *Habermas y la Teoría de acción comunicativa.* En: Revista Electrónica: Razón y Palabra.

GREENBERG, C. (1986) Arrogant Purpose. Vol. 2. Chicago: The University of Chicago Press.

HIBBERT, B. (2004) The sound of bells, Great Bookham. Londres. Tomado de: <http://www.hibberts.co.uk/strike.htm> Recolectado: Abril 6 de 2016.

INNIS, H. (2008) The Bias of Communication. Toronto: University of Toronto Press.

Lucenti. (s.f.) Catálogo de productos: Todo para iglesias y parroquias. Roma, Pág. 7-11 Tomado de <http://arquibogota.org.co/es/noticias/4374-portilla-lucenti---todo-para-iglesias-y-parroquias-de-colombia-desde-1550.html>

MARTÍN, E. (2012) *John Cage: Sonido, Ruido. Silencio,* En: El País, Montevideo, Suplemento cultural, tomado de: <http://historico.elpais.com.uy/suple/cultural/12/03/23/cultural_631643.asp>

MCLUHAN, M. (2002) The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man. Hamburgo: Gingko Press, Inc, Primera Edición 1951.

---------- (1994) Understanding the Media: The Extensions of Man. MIT Press, Massachussets Institute of Technology, Primera Edición 1964.

MILLIKEN, H. (1964) La música electrónica. Barcelona: Ediciones G.

MOLES, A. (1969) Los Objetos. Les Objects, Communications, n.13. Editorial Tiempo Contemporáneo

Noticias abc. (2009) En Nobsa se fabrican campanas que repican en varios templos del país. Tomado de: <http://colombia.noticiasabc.com/2009/04/04/en-nobsa-se-fabrican-las-campanas-que-repican-en-muchos-templos-del-pais/>

PALOMERO, J. (2011) Las campanas y sus lenguajes: Narraciones para convertir el aula en objeto de deseo. Tomado de la Web de AUFOP, Asociación Universitaria de Formación del Profesorado de la Universidad de Zaragoza <http://aufop.blogspot.com.co/2011/09/las-campanas-y-sus-lenguajes.html#>

RAMOS, J.; **Cote**, E. (2016) Muestreo inicial sobre los repiques de las campanadas de la iglesia de La Candelaria. Bogotá: Comunidad Agustina, En procesador de palabras.

RAMOS, J. (2015) *¿Una autopsia al arte sonoro?*, Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza. En procesador de palabras.

RODRÍGUEZ-MIAJA, F. (1996) Memoria 1995–1996 de la Sociedad de Historia Eclesiástica Mexicana.

ROMERO BREST, J. (1996) Pensamiento en Curso. Buenos Aires: Ed. Corregidor.

----------(1992) ¿Qué es una obra de arte?, Buenos Aires: Emecé Ediciones.

ROSENBERG, H. (1973) The anxious object. Nueva York: The Macmillan Company- First Collier Books Edition.

SCHAEFFER, P. (1966) Tratado de los objetos musicales. Madrid: Ed. Seuil.

STRATE, L. (2012) *La tecnología, extensión y amputación del ser humano: El medio y el mensaje de McLuhan.* En: Infoamérica ICR, Núm. 7-8, 2011-12. España: Universidad de Málaga.

White chapel foundry (2002) How to make a bell. Tomado de: <http://www.whitechapelbellfoundry.co.uk/casting.htm>

WISHART, T. (1996) On Sonic Art. Amsterdam: Hardwood academic publishers.

Diseñar desde la periferia: Complejidades históricas del diseño desde las prácticas de carácter divergente*

/ Alejandro Rivera-Plata

El diseño de las cosas cotidianas

"Como un ladrón
te acechan detrás de la puerta.
Te tienen tan
a su merced
como hojas muertas
que el viento arrastra allá o aquí"

Joan Manuel Serrat,
Aquellas pequeñas cosas (fragmento)

Día a día despertamos, nos movemos, comemos e incluso amamos utilizando objetos que nosotros mismos hemos creado con el fin de asistirnos y acompañarnos, en este sentido, hemos creado en torno a nosotros un universo de objetos rico y complejo que nos acompaña continuamente, pero ¿Qué tan conscientes somos de esa complejidad artificial?, y por otro lado, quienes creamos esta artificialidad ¿Qué tan conscientes somos del impacto de nuestra creación? Al respecto, sobre este entorno artificial y su relación con el diseño, son varias las reflexiones y observaciones que se han desarrollado y vale la pena que analicemos algunas de ellas, comencemos por el clásico de Donald Norman *"la psicología de los objetos cotidianos"* (1988), Norman se cuestiona sobre la relación que se establece entre humano (usuario) y objeto, describiendo varias de las problemáticas que se dan cuando un objeto no resulta un facilitador de la labor humana y por el contrario entorpece las mismas, sobre esta dinámica describe Norman lo siguiente: *"los objetos bien diseñados son fáciles de interpretar y comprender. Contienen pistas visibles acerca de su funcionamiento. Los objetos mal diseñados pueden resultar difíciles de utilizar y frustrantes. No aportan pistas, o a veces aportan falsas pistas. Atrapan al usuario y dificultan el proceso normal de interpretación y comprensión"* (Norman, D. 1990, p.16), con esto nos deja claro que existen diseños que están pensados para ocupar un espacio en nuestro día a día, pero de la comprensión del objeto depende el lugar que le podemos dar, de manera que este entorno artificial posee una dimensión cognitiva de la cual derivaría la manera en que esta materialidad se nos manifiesta.

*El presente artículo deriva del proyecto de investigación: ***"Complejidades históricas de la comunicación y el diseño en Colombia: La construcción de conocimiento en diseño vía las prácticas emergentes del diseñador como sujeto político"*** que hace parte del macroproyecto COMPLEJIDADES HISTÓRICAS DE LA COMUNICACIÓN Y EL DISEÑO EN COLOMBIA.
Grupo de investigación CODIM, de la Corporación Unificada Nacional de Educación CUN

Sobre la comprensión de los entornos el mismo Norman nos da pistas sobre cómo se establece esta relación de conocimiento.

"Una puerta plantea únicamente dos cuestiones esenciales: ¿En qué sentido se desplaza? ¿De qué lado debe uno tocarla? Las respuestas las debe dar el diseño" (Norman, D. 1990, p.17), lo que nos plantea que el problema de diseñar es un problema de información, un problema de construcción de significados. En esta misma línea de pensamiento Amos Rapoport (1990) describe la importancia del sentido en el proceso de diseño, Rapoport describe el proceso de diseño como un proceso complejo, proceso en el cual el determinante del funcionamiento del objeto de diseño se halla en la percepción y el sentido que el hombre le atribuye a estos objetos, de manera tal que, dicha percepción puede cambiar las condiciones de relación sujeto-objeto y así transformar la función del objeto.

Esta complejidad también está dada por los entornos, estos afectan la percepción y por ende el significado atribuido a los objetos. Concluye Rapoport que este *"entorno construido"* se comporta como un sistema complejo que posee varios atributos: define el sentido de los objetos, constituye la materialidad cultural de quienes habitan dicho entorno, es el contenedor de los significados que construyen la cotidianidad de los individuos y sirve como instrumento para sus valoraciones y argumentaciones en el hacer. De esta manera, los objetos diseñados construyen no solamente un entorno sino además construyen una idea de mundo, concebimos el mundo a través de ellos, nos movemos a través de ellos, nos vinculamos entre nosotros gracias a ellos y en tanto cultura (material) somos lo que ellos nos dicen.

Cultura del diseño

"La noción de cultura se extendió tanto que,
aunque nadie se atrevería a reconocerlo de manera explícita,
se ha esfumado.
Se volvió un fantasma inaprensible, multitudinario y traslaticio."

Mario Vargas Llosa.
Breve discurso sobre la cultura (Fragmento)

El diseño tiene sus orígenes en las transformaciones sociales y culturales detonadas por las revoluciones industriales de los s. XVIII y XIX en Europa, durante este periodo ocurren una serie de cambios: en la manera de ser y estar en el mundo, las rutinas, el trabajo remunerado, la producción en serie y el consumismo entre otros (Gay, Aquiles. 1994). El diseño se concibe entonces como parte de esta revolución y, por ende, en principio, hereda varias de sus dinámicas entre ellas el funcionalismo, ascetismo y la exacerbada racionalidad, generó una ruptura en las manera y procesos de creación, de forma tal que, el diseño se validó como nueva forma de concebir el entorno para ese entonces.

Heredando conceptos de la ingeniería y del arte, se fueron confluyendo unos saberes específicos en el diseño, llegando a la constitución de hitos en la configuración del pensamiento en diseño como el de la escuela de la Bauhaus, entre los muchos aportes de la escuela de la Bauhaus al diseño se destaca el inicio de la construcción de conceptos propios y la configuración inicial del área del conocimiento que le compete al diseño. Fluctuando entre lo apolíneo y lo dionisiaco, el diseño se configuró, en principio, como disciplina del desarrollo humano, aportando a la concepción contemporánea de industria nacional surgida en estas épocas (Droste, M. 2006). Posteriormente, este vínculo entre la noción amplia de producción y diseño se hace evidente en el seno de la escuela de Ulm,

"El así llamado concepto o modelo de Ulm perseguía un objetivo, tanto político como pedagógico, de enfocar el diseño como un fenómeno social en términos generales y no solo en términos estéticos u económicos" (Goethe-Institut, 2013), de manera que, pretendía dicho modelo elevar al diseño al nivel de una actividad con el poder de desarrollar, no solo objetos, sino el poder de desarrollar sociedades, mediante la coherencia que se daba a la materialidad desarrollada y el contexto (espacio y tiempo) en el que se pensaba desenvolver dicha materialidad, se destaca del pensamiento *'Ulmiano'* el desarrollo de *"propuestas que dosificaban el uso de materias primas, bien pensadas y con una perspectiva duradera, sustentable y ecológica, mucho antes de que existiera ese movimiento"* (ibíd.),

Es precisamente en la escuela de Ulm donde se hace presente la idea del diseñar como construcción de mundos y la noción de diseño como una materialidad de carácter sistémico que tiene el poder de redefinir al hombre (Aicher, O. 1994), para bien o para mal.

Sobre este carácter, del diseño como constructor de una identidad y una manera de ver el mundo, recae una siguiente oleada de reflexiones sobre el diseño, que coincide en las décadas de los 60`s y 70`s con el cuestionamiento a la sociedad de consumo. De entre varios textos relacionados con el diseño y su dimensión social, se destaca el manifiesto *"The First Things First"* firmado en 1963 por varios diseñadores y artistas, entre los que se destacan: Milton Glaser, Erik Spiekermann y Tibor Kalman. Dicho manifiesto cuestiona el impacto de la gráfica, en su dimensión comercial, sobre la construcción de lo público, y declara que: *"De lejos, el esfuerzo más grande de quienes trabajan en la industria de la publicidad se desperdicia en... propósitos triviales, los cuales contribuyen poco o nada a nuestra prosperidad..."* (Emigre, 1999) y luego propone *"No estamos a favor de abolir la publicidad comercial masiva: esto no es factible. Tampoco queremos quitarle la diversión a la vida. Pero proponemos una reversión de las prioridades a favor de formas más útiles y relevantes de la comunicación. Esperamos que nuestra sociedad se canse de vendedores pretenciosos y persuasivos, y que aquello que convoque nuestras habilidades tenga propósitos que valgan la pena.".* (ibíd.) Se logra entrever en la redacción del manifiesto *"The First Things First"* un claro carácter contestatario frente a las condiciones impuestas al diseño al incrustarlo como apéndice del proceso de producción industrial, y es en este aspecto en el que se puede configurar las bases para transitar de la idea del diseño como cultura hacia una cultura del diseño.

Para definir una *'cultura del diseño'* debemos establecer en qué premisas se basa dicha cultura. En principio podemos definir que el diseño, o mejor aún, el acto de diseñar es un acto de construcción de sentido en el mundo, un acto en el que el mundo adquiere una 'forma de manifestarse'. Al respecto, Vilem Flusser (2002) describe el diseñar como la construcción de la realidad, describiendo dicha realidad como la idea de un artificio que actuando como engaño nos presenta al mundo, en contraposición a lo natural y verdadero. Propone además Flusser que el acto de diseño, en tanto intención de lo artificial, es un acto *'malicioso'* y transformador que nos aproxima a la belleza. Es el diseñador, en este sentido, el constructor de la realidad entendida como cultura y contemporaneidad, realidad (cultura y contemporaneidad) en la cual el diseño actúa como puente entre arte (pensamiento valorativo) y la técnica (pensamiento científico).

Siendo entonces la acción del diseño una acción constructora de la cultura material contemporánea, en dicha condición contemporánea se puede apreciar la instalación de una tensión entre lo estético y lo funcional, Guy Julier (2010) describe dicha tensión en la descripción de un tipo específico de cultura, la cultura del diseño, cultura que está construida sobre la dinámica de consumo del diseño, la dinámica de producción del diseño y el diseño mismo como actor en la escena social. Sobre esta concepción de la cultura del diseño, se puede reconocer el debate entre la valoración simbólica del diseño y su valor de uso, entre lo extraordinario de la creación y la rutina de lo cotidiano y propio, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, así mismo, esta tensión se plantea como un sistema donde la verdadera dimensión del diseño emerge del continuo devenir de los artefactos del diseño entre un mundo y otro.

Esta acción del diseñador actuando como constructor cultural está determinada por la relevancia de esta construcción en términos del sentido que adquiere esta

materialidad cultural construida por el diseño. En su estudio sobre calidad de vida Abdul Mohit (2013) expone el concepto de calidad de vida (QOL), definiendo como se sirve este concepto como indicador de la manera como el hombre recurre a su entorno para satisfacer sus necesidades y el grado de afectación en dicha relación tanto en el hombre como en el entorno. Establece que las necesidades son de diversa naturaleza y constituyen el motor de la transformación del entorno. De forma que el QOL es un indicador de múltiples variables desde el sujeto y de diversas posibilidades de relación en el entorno, siendo así, el hombre apela a la materialidad cultural construida por el diseño para su propio uso y satisfacción, pero con la consecuencia de verse en un ciclo de construcción-afectación ejecutada por el mismo entorno que el hombre construye-afecta. Es en esta afectación en la que podemos develar que el diseño termina siendo, no solo constructor de cultura, sino que, en esta idea de cultura del diseño, el diseño es también constructor de los mismos sujetos que lo manipulan (la cultura material) y de los propios creadores, se podría concluir que mientras diseñamos nos diseñamos.

El diseñador como actor del diseño

"Lo cotidiano se inventa con mil maneras de cazar furtivamente en los dominios de otros."

Michel de certeau
De las prácticas cotidianas de oposición

Tradicionalmente cuando hablamos de diseño nuestra mirada se fija en los objetos e imágenes que son sujetos de creación, definimos vanguardias y colectivos de pensamiento a través de la materialidad que estos producen, y de esta manera pasamos por alto el hecho que esta materialidad es producto de la mente de un ser humano.

Entendiendo que las profesiones *"son prácticas sociales inscritas en diversos proyectos"* (Díaz Barriga, A. 1997), y que *"Detrás de una concepción profesional subsiste una teoría social y una teoría disciplinar. De tal manera que la constitución, que la valoración y legitimación científico social de la profesión reclama la construcción de un problema conceptual."* (ibid).

Es consecuente que, para la construcción de dicho problema conceptual, se aborde la definición de conceptos que el profesional tiene de su entorno de desarrollo, y las proyecciones que hace de su propio ejercicio profesional. En este sentido, para entender el ejercicio del diseño es necesario comprender el contexto en que sus estos se desempeñan, las implicaciones del mismo en sociedad en términos de su relación con *'otros'* y las proyecciones del mismo diseñador sobre su profesión y sobre su entorno.

Para desarrollar estas definiciones, la reflexión del profesional en ejercicio sirve como instrumento que permite observar, sobre la praxis, reflejos del pensamiento y de las estructuras cognitivas del diseñador, reflejos que corresponden a las ideas sobre la acción del hombre y su proyección (Schön, D. 1998). Las disciplinas, y en general todos los campos de acción del ser humano, son configurados por los aportes de los mismos actores que ejercen su actividad en el cotidiano (Diaz Barriga, A. 1997), de manera tal que, es tarea de los mismos profesionales el generar aportes a la profesión desde su mismo hacer y desde la reflexión que se haga de las proyecciones trascendentales sobre su práctica profesional.

El diseño *"surge como una práctica social que se fue autoconstruyendo empíricamente, en tanto oficio o habilidad artesanal o 'artística', sin necesidad de una teoría formalizada que la legitimara"* (Valdés de León. G.A. 2000). De esta manera, es relevante para la búsqueda de prácticas de diseño compenetradas con el contexto en que se desarrollan, el escudriñar en prácticas de diseño que posean un carácter emergente evidente. El diseño auto gestionado hace parte de los campos de acción del diseño desde sus orígenes (Devalle, V. 2009), y emerge como respuesta a las estructuras de producción; en donde el diseño está supeditado a los intereses económicos y políticos de los anunciantes, que tienden a homogenizar las expresiones. Siendo entonces el diseño auto gestionado una alternativa que plantea la configuración otros campos que constituyan una alternativa al desarrollo del ejercicio profesional. Estos otros campos desarrollan dinámicas propias, donde la producción es determinada y definida por los intereses del diseñador mismo; intereses que responden a las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales que rodean al diseñador, y de esta forma, responden de manera pertinente a las estructuras de producción cultural que le resultan propias, evidenciando al diseño como enunciador y constructor de la misma materialidad cultural.

Se hace evidente que en la relación entre diseñador y entorno fluyen ideas de mundo que termina definiendo las características del diseño producido. Así, en la producción de diseño subyacen rasgos que permiten develar estructuras ideológicas y de identidad de los individuos, igualmente de las estructuras ideológicas de comunidades a los que estos pertenecen, así mismo, mediado por la misma producción de diseño se ejecutan procesos de negociación de ideas entre creadores, los diseñadores, y otros actores como los consumidores y seguidores, proceso que se presenta en un continuo e iterativo fluir de concepciones del mundo.

En los objetos de diseño existen reposados, en su propia objetualidad, signos que representan la particularidad ideológica de las personas que lo crean, igualmente, se encuentran signos que permiten reconocer las visiones de mundo de las comunidades que los cobijan. Pero las maneras en que las comunidades de creadores y las comunidades de usuarios se ven representados son diversas, de la misma manera, la forma como son percibidos dichos productos implica el uso de diversos códigos y la conformación de un público propio que posee el conocimiento y la experiencia de las formas sintácticas necesarios para el entendimiento de estas expresiones.

Se pretende que aquello que se diseña sea novedoso, sea único, sea creativo, y se da por sentado que el diseñar está vinculado a dicho carácter creativo, sin embargo, no definimos en donde radica dicho carácter más allá de lo expresado materialmente. El diseñar, y a su vez el diseñador, definen particularidades de sí mismos en su proceso, las dinámicas propias de la construcción del objeto de diseño se configuran como dinámicas propias de identidad individual de los diseñadores, en este sentido De la Torre (2003) define que *"todo acto creativo es una 'transacción' entre la persona y el medio"* (p. 65) que se resuelve con una transformación personal de la información percibida, en este factor de flujo entre el interior del diseñador y el contexto en el que se mueve es donde radica gran parte del carácter creativo del diseño.

Lo interesante de este proceso de creación radica en los siguientes puntos reconocibles: cómo en el diseñar son convocadas las identidades de los diseñadores, de los contextos en los que estos se movilizan y de las personas que los habitan; las formas en que estas identidades participan de la definición del diseño; la afectación que se da entre diseñador y comunidad a través del dialogo entre estructuras ideológicas, diálogo que se da en el proceso de afiliación a cualquier colectivo social; cómo dichas estructuras se despliegan recurriendo al facto de diseño como discurso en su dimensión retórica; y como el diseño, haciendo las veces de aparato de representación de las estructuras ideológicas, dinamiza los procesos de negociación de ideas entre los colectivos sociales que se relacionan con el diseño mismo.

Centros y periferias

"mi autoridad emana de vosotros
y ella cesa por vuestra presencia soberana
de quién emana la suya"

Mario Benedetti,
"Curados de espanto y sin embargo" (fragmento)

Desde la noción de institución de Peter Berger y Thomas Luckmann, que define estas como constructos sociales con un poder sobre el colectivo y un agenciamiento hacia los individuos y su cotidianidad. Se pueden reconocer varias instituciones que han construido la noción de diseño en nuestro contexto, entre estas: la academia, que es reconocida como la institución que determina que se debe saber sobre diseño; los círculos profesionales, reconocidos como las instituciones que

define que debería saberse en diseño a partir de su experiencia; y la industria cultural, reconocida como la institución que define que debería saberse de diseño basado en el consumo del diseño mismo.

Las instituciones se caracterizan por ser constructor sociales en los que el ser humano se desenvuelve, son el producto de procesos de habituación que ha conducido a su institucionalización, en este sentido constituyen la trama social, la cotidianidad entendida como el cúmulo de rituales, comportamientos y emociones que rodean al ser humano en su día a día y que regula sus comportamientos al coaccionar a los individuos a seguir sus políticas mediante el ejercicio del poder que los individuos mismos le han otorgado.

Estas instituciones poseen una trazabilidad histórica en la que se pueden reconocer ciertos mecanismos que sirven como herramientas a la institución misma para su proyección a futuro, al garantizar la reproducción de las prácticas que la constituyen, definiéndose, así como herencia.

En las instituciones que han tributado a la definición del diseño, se pueden reconocer que existen distintos roles que según Foucault (2006) responde a la idea de separación de aquello que es correcto de lo que no lo es y según Bourdieu (1987) corresponde a una estructura organizadora o *'habitus'* que se encarga entre otras de ubicar al individuo en el grupo, dichas divisiones entonces pueden ser atribuidos a ejercicios de poder, circunstancia que da origen a la idea de una organización que entonces se distribuye entorno al ejercicio del poder.

Se reconoce una élite que ostenta el poder y por ende que define los principios con los que se reconocen sus propias construcciones, a dichos principios los llamamos teoremas o epistemes, estos hacen parte de los mecanismos con los cuales las instituciones y los grupos de poder que los maneja aseguran su proyección a futuro, de la misma manera estas mismos definen códigos tanto de conducta como de la información. Alrededor de estas esferas de poder se encuentran otros roles, en primera instancia están los que son oficiados por los centros de poder como seguidores, son aquellos que ejercen la tradición y en última instancia están aquellos que se apartan de la tradición y ejercen desde la divergencia a esta tradición, en términos de Foucault ejercen la resistencia, ellos se basan en heurísticas, experiencias y la experimentación para su ejercicio.

Se distinguen dos procesos que relacionan a dichas esferas, el proceso de desnaturalización (Adorno, T. 1998) mediante el cual se induce el individuo a adoptar los principios de la tradición; este se puede igualar a los procesos de educación, el segundo proceso se denomina de sedimentación (Berger & Luckman. 1986) o de legitimación mediante el cual las prácticas divergentes son adoptadas como parte de la tradición, garantiza la adaptabilidad de la tradición y asegura su proyección a futuro.

Es así como las instituciones imponen unas formas de ser y de circular del diseño en la cotidianidad, ahora, comprendiendo que estas instituciones se encuentran en continúa interacción y que fruto de esta dinámica obtenemos lo que percibimos como nuestro día a día, se puede definir que existe una *'realidad'* del diseño constituida por estas interacciones, a esta *'realidad'* la podemos llamar como la construcción social del diseño y se constituye en la materialidad del diseño que se halla más allá de las esferas que han definido el diseño tradicionalmente, y sobre el que cabe preguntarse si en sí mismo constituye una institución, y de ser así, cuales son los principios sobre los actúa -sus epistemes-, cuáles son sus prácticas específicas sobre las que plantea su divergencia -su profesión-, y de qué manera se reflejan en su producción los distintos discursos que hacen parte de su acervo ideológico -su poética-.

La cultura de la periferia

En la cotidianidad bogotana se encuentran varias expresiones que han venido construyendo en su entorno y sobre su interacción forma del diseño de carácter periférico a la que desde la academia hemos reconocido.

Se intuye la existencia de una cultura del diseño desde las practicas divergentes, cultura que no depende exclusivamente de los métodos de producción, sino que recaen en las relaciones del diseño con otros actores que hacen parte del entorno de existencia del mismo.

Estas manifestaciones del diseño en la cotidianidad implican la configuración de formas del diseño que despliegan en su interacción la construcción de una noción social del diseño y al diseño como un *'constructo'* de carácter cultural.

Al abordar el diseño desde la perspectiva de la construcción cultural, cultura que se genera entorno a los factos y los actos de diseño, estamos en posibilidad de entender a este contexto como una forma de la cultura que se define como la cultura del diseño (V. Margolin). Varios de los principios de construcción de una cultura de diseño desde el ejercicio profesional, han sido descritos por la academia y en este sentido han sido objeto de abstracción y teorización. Así mismo, los fenómenos que divergen del canon académico han sido objeto de censura por los gremios profesionales (asignándoles el rótulo *'eso no es diseño'*) o han sido invisibilizados por la academia, hecho que se evidencia en la continua satanización de estos fenómenos, definiéndolos como antagonistas del canon académico.

La construcción de una cultura de diseño consiste entonces en: la construcción de una conciencia del diseño en la cotidianidad de varios actores; la definición de la presencia del mismo en cada uno de estos ámbitos; y la *visibilización* de las relaciones que dan forma a una realidad del diseño. En este sentido, la cultura del diseño es una creación social que lo releva como práctica social al entender que dicha cultura es fruto del diálogo y las interacciones entre los participantes en la configuración de una presencia o una forma de manifestarse del diseño.

De esta manera, la cultura del diseño se constituye en el territorio donde coinciden los dominios del diseñador (prácticas), producción (circulación) y consumo del diseño (valor), territorio donde estos dominios interactúan y se afectan.

Diseño auto gestionado y divergente

"Sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres. Así la poesía no habrá cantado en vano."

Arthur Rimbaud

Al tratar de definir la condición contemporánea, tecnología y cultura emergen como un eje en el cual se plantean la diversidad de las prácticas sociales cotidianas, en las cuales la diversidad impacta de forma tal que son múltiples las formas en que se apropian tanto las tecnologías como las culturas y de la misma forma se multiplica las maneras en que las expresiones sociales se transforman y evolucionan (Castells, M. 2005).

Son entonces evolución y transformación dos condiciones claves del desarrollo de las prácticas sociales, sin embargo, en los procesos de evolución se pueden observar expresiones variadas que inclusive pueden llegar a ser opuestas. Sobre estas oposiciones, la importancia de reivindicar las prácticas sociales divergentes como motivo radica en la posibilidad de identificar en ellas a los sectores sociales que se ven relegados por estas mismas dinámicas sociales.

Respecto a los conflictos entre sectores sociales detonados por la evolución y transformación de las prácticas sociales, en el caso de las tecnologías de la información existen varias descripciones que evidencian un fenómeno de fragmentación social debido al acceso a las innovaciones en estas tecnologías, que separa a quienes poseen dichas tecnologías de aquellos a los que le son negadas, en este sentido en 1995 el sociólogo Manuel Castells en el marco del encuentro del grupo G7 en Bruselas declaraba que:

> *"La difusión y desarrollo de ese sistema tecnológico ha cambiado la base material de nuestras vidas, por tanto, la vida misma en todos sus aspectos: en cómo producimos, cómo y en qué trabajamos, cómo y qué consumimos, cómo nos educamos, cómo nos informamos-entretenemos, cómo vendemos, cómo nos arruinamos, cómo gobernamos, cómo hacemos la guerra y la paz, cómo nacemos y*

cómo morimos, y quién manda, quién se enriquece, quién explota, quién sufre y quién se margina. Las nuevas tecnologías de información no determinan lo que pasa en la sociedad, pero cambian tan profundamente las reglas del juego que debemos aprender de nuevo, colectivamente, cuál es nuestra nueva realidad, o sufriremos, individualmente, el control de los pocos (países o personas) que conozcan los códigos de acceso a las fuentes de saber y poder" (Citado en Núñez, 2013, p. 56)

Sobre esta circunstancia, se hace necesario buscar caminos para adoptar las transformaciones y las evoluciones de las prácticas sociales y de su materialidad asociada (cultura); Manuel Castells afirma sobre las trasformaciones sociales que *"no podemos desarrollar su dimensión creativa y escapar a sus efectos potencialmente devastadores sin afrontar colectivamente quiénes somos y qué queremos. Lo que tal vez (...) debiera plantearse es cómo reequilibrar nuestro superdesarrollo tecnológico y nuestro subdesarrollo social"* (Citado en Núñez, 2013, p.p. 57-58)

Este espacio definido por las diversas relaciones establecidas entre tecnología y cultura constituyen un régimen que Snyder (2004) define como *'nuevo orden de las comunicaciones'* que a su vez definen un *'nuevo orden político e ideológico'* dominante, un nuevo orden de las cosas que trae consigo una revolución tecnológica que no solo está reconfigurando las bases materiales de la sociedad sino transformando todas las facetas de la vida, las prácticas diarias, los modos cotidianos de comunicación, los estilos de vida, las estructuras y configuración de las comunidades, la organización y el contenido de la información, la familia, el estatus del arte, el entretenimiento, la política y el trabajo.

De los diversos cuestionamientos que sobre el influjo que las nuevas tecnologías de la información han tenido sobre el diseño ocupa un lugar especial el diseño de medios impresos y en específico el diseño de libros. Diversos autores han descrito las diferencias entre los lectores de medios impresos y los digitales y de la misma forma han exaltado las potencias de las publicaciones electrónicas en tanto logran involucrar de manera más activa al lector, haciéndolo parte de la narración y autor de la misma, por otro lado, han definido el impacto del empoderamiento del lector en la generación de capacidades cognitivas relacionadas con el aprendizaje significativo.

Otro de los conceptos que emergen de esta situación es el de la resistencia, definida como una fuerza contraria a la ejercida por las tradiciones, en este sentido se puede establecer la importancia de reivindicar la condición latinoamericana desde la resistencia en aras de establecer un equilibrio entre ambas expresiones, equilibrio que permita el desarrollo cultural y social de las organizaciones humanas.

La búsqueda de dicho equilibrio estará dada por reconocer a los individuos y su cultura como parte fundamental en los procesos de desarrollo de las innovaciones, como define Boaventura De Sousa

"El conflicto entre la globalización neoliberal y la globalización contra hegemónica anticapitalista representa un campo social relativamente poco cartografiado que se caracteriza por tener riesgos de opresión, sufrimiento humano y destrucción, difíciles o hasta imposibles de sortear, así como por tener posibilidades y oportunidades nuevas y no imaginadas para una política emancipadora"

(de Sousa, 2010, p. 80).

A su vez, entender al individuo como parte de las organizaciones implica el diseño de estrategias que promuevan el desarrollo de las organizaciones y sus capacidades de innovar, según Alfred Sloan,

"El Desarrollo Organizacional se hace indispensable en nuestras instituciones sociales contemporáneas y del futuro, por la lucha que tienen que llevar a cabo para sobrevivir en las condiciones del medio que corresponden a un cambio crónico en las instituciones sociales que coordinan los asuntos de casi todas las organizaciones humanas." (Citado en de la Cruz, s. f.)

Otra descripción sobre el fenómeno de resistencia es la de Marshall Berman (1998) quien adjudica a la falta de sentido en la producción, el problema más grave de la producción moderna, respecto a esta condición, Marshall Berman explica que la producción moderna

Diseñar desde la periferia:
Complejidades históricas del diseño
desde las prácticas de carácter divergente

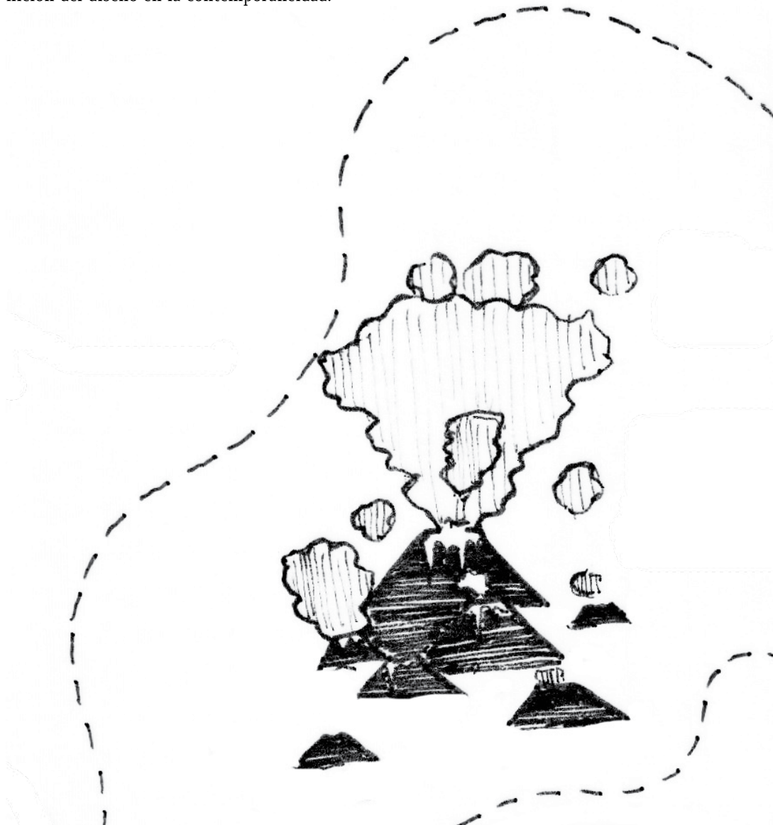
está caracterizada por la celeridad, y el consumo moderno está caracterizado por el vacío, la situación es la siguiente: en la modernidad el público consume rápido lo que le es ofrecido como innovación, lo que induce a la industria a producir aún más rápido estas innovaciones para mantener el consumo y obtener una posición de ventaja en la oferta, de manera que se acelera aún más el consumo. Esta situación describe un círculo vicioso que define el vacío descrito por Berman, de un consumo sin sentido, un consumo carente de un significado más allá del consumo mismo, de la misma manera, este círculo vicioso cuestiona la producción y la innovación en el sentido de criticar la relevancia del acto innovador, de manera que, darle sentido a la producción se convierte en un problema de la condición contemporánea.

Es así como se propone sobre las estructuras sociales una dinámica que tiende a separar a los individuos, en principio haciendo diferencias por la capacidad y el poder que estos ostentan, estas divisiones tienden a mantenerse en el tiempo debido a las mismas formas en que el poder se proyecta en el futuro, dando lugar a las hegemonías al interior de las organizaciones sociales, siendo estas entonces, constructoras de una visión de mundo que ubica al individuo, le impone un rol y le impone una idea de cómo se constituye dicho mundo y como debe funcionar.

La divergencia

A la dinámica divisoria que se propone sobre las estructuras sociales en la condición contemporánea descrita anteriormente se antepone otra fuerza que actúa de manera paralela, la divergencia como producto de la relación dialógica entre el estamento y la resistencia permite que se desarrollen alternativas de producción para la materialidad simbólica del ser humano, de manera que abre el espectro de posibilidades para la configuración de realidad de las sociedades mismas (Adorno, T. 2005).

Es entonces deducible que las negociaciones detonadas por las expresiones del diseño independiente, gestado desde una situación periférica, han venido configurando pequeñas comunidades que se encuentran en plenos proceso de conformación y que han venido constituyendo una idea particular sobre el diseño en la ciudad, dichas expresiones son meritorias de ser relevadas como formas del diseño que han surgido desde la misma condición que les impone el contexto y que desde su misma condición situada, han venido construyendo un conocimiento que aporta a una definición del diseño en la contemporaneidad.



Biblio-grafía

ABDUL MOHIT, M. (2013). *Quality of Life in Natural and Built Environment. An Introductory Analysis.* En: Procedia - Social and Behavioral Sciences. 101 p.p. 33-43.

ADORNO, Theodore (1998). Educación para la emancipación. Madrid: Morata.

---------- (2005). Teoría estética. Madrid: Akal.

AICHER, Otl (1994). El mundo como proyecto, Barcelona: Gili Gili

BERGER, P. & **LUCKMANN,** T. (1986). La construcción social de la realidad. Buenos Aires: Amorrortu.

BOURDIEU, P. (1998). La distinción. Madrid: Taurus.

---------- (1987). *"Habitus, code, codification", Actes de la Recherche*. En Sciences Sociales, núm. 64.

CASTELLS, M. (2005). La era de la información. La sociedad en red. Madrid: Alianza Editorial.

DE LA CRUZ, A. (s.f.). Problemas y principios para el desarrollo de las organizaciones modernas. Tomado de: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/administracion/v02_n3/problemas01.htm

DE LA TORRE, S (2003). Dialogando con la creatividad. De la identificación a la creatividad paradójica. Barcelona: Octaedro.

DE SOUSA, B. (2010). Descolonizar el saber, reinventar el poder. Montevideo: Trilce

DEVALLE, V. (2009). La travesía de la forma: emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984). Buenos Aires: Paidós Estudios de Comunicación.

DIAZ BARRIGA, A. (1997). Ensayos sobre la problemática curricular. México: Trillas.

DROSTE, M. (2006). Bauhaus, 1919-1933. Taschen.

Emigre (1999). First Things First 1964 a manifestó. En: Emigre 51

FLECK, L. (1986). La génesis y el desarrollo de un hecho científico. Madrid: Alianza editorial.

NORMAN, D. (1990). La psicología de los objetos cotidianos. Madrid: Nerea.

FLUSSER, V. (2002). Filosofía del diseño. Madrid: Síntesis.

FOUCAULT, M. (2006). Sobre la Ilustración, Madrid: Tecnos.

GAY, A. (1994)- El diseño industrial en la historia. Desde sus orígenes hasta la HfG de Ulm. Córdoba: Ediciones Tec.

JULIER, G. (2010). La cultura del diseño. Barcelona: Gili Gili.

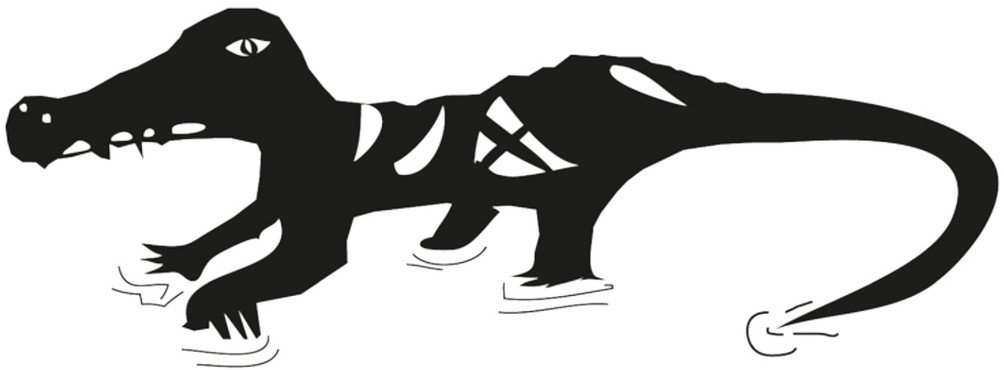
NÚÑEZ, C. (2013). Pub-licidad: Simbología de Masas. Madrid: Planeta.

RAPOPORT, A. (1990) The Meaning of the Built Environment, a nonverbal communication approach. Tucson: The University of Arizona Press.

SCHÖN, D. (1998). La formación de Profesionales reflexivos. Madrid: Paidós.

SNYDER, I. (2004). Alfabetismos Digitales, Comunicación, innovación y Educación en la Era Electrónica. Málaga: Aljibe.

VALDÉS DE LEÓN, G. A., (2000). Tierra de nadie. Una molesta introducción al estudio del Diseño. Buenos Aires: UP



Cultura zenu:
Palabra en el tiempo

/ Luis Ernesto Vásquez Alape

Desplegar una mirada sobre la urdimbre cultural entretejida en medio de las interacciones y prácticas comunicativas de las comunidades zenúes permite hacer un recorrido sobre una de las grandes poblaciones que ha efectuado magnos aportes, no solo a Colombia, sino a la humanidad, desde el gran proyecto ingenieril hidráulico diseñado y construido en diálogo con la madre tierra, hasta las enseñanzas impartidas por sus deidades que exigen el respeto por la palabra, el odio a las mentiras y *'el canto a los dioses con el trabajo'*.

El sentido de esta investigación con la comunidad Zenú tiene su cimiente en el rescate de una serie de valores culturales, interacción de lenguajes y fluidos comunicativos que se han dado gracias a procesos de educación propia que parten de las faenas de la vida cotidiana y pautas de crianza inspiradas en la escucha y los procesos de formación que dan las tradiciones a partir de las enseñanzas impartidas, de manera sagrada, por los dioses y la madre tierra y, de otro lado, que han venido siendo entrecruzadas por lenguajes de otras culturas y de los principios trazados por la etnoeducación propuesta desde el Estado.

A partir y como parte del macroproyecto *"Complejidades históricas de la comunicación y el diseño"*, el desafío consiste en trasegar por estas realidades desde un horizonte de sentido constituido por lo cultural, lo poético irradiado por una visión compleja e interdisciplinar en donde se comprende que *"el pensamiento complejo integra lo más posible los modos simplificadores de pensar, pero rechaza las consecuencias mutilantes, reduccionistas, unidimensionalizantes y finalmente cegadoras de una simplificación que se toma por reflejo de aquello que hubiere de real en la realidad."* (Morin, E. 2003) La complejidad pone en diálogo e interacción lo contrario con lo contradictorio; lo *'mismo'* con *'lo otro'* que existe en la vida misma a partir de una mirada antropobiopsicosocial.

La interdisciplinariedad favorece la mirada de la realidad Zenú no de manera unidimensional, sino multidimensional dado que la vida misma es un sistema, un rizoma (Deleuze, F y Guattari, F. 1994), una esfera (Sloterdick, P. 2003) compuesta de multiplicidad de conexiones que propician emergencias, formas de organización-auto.-organización; regulación-autorregulación, en última

El presente artículo deriva del proyecto de investigación: *"educación-comunicación zenu."* que hace parte del macroproyecto COMPLEJIDADES HISTÓRICAS DE LA COMUNICACIÓN Y EL DISEÑO EN COLOMBIA. Grupo de investigación CODIM, de la Corporación Unificada Nacional de Educación CUN

instancia de auto-poiesis, sistema capaz de reproducirse y mantenerse por sí mismo, la autopoiesis es la condición de existencia de los seres vivos en la continua producción de sí mismos. (Maturana, H y Varela, F. 1972).

En ámbitos de esferas, la reflexión investigativa con los zenúes, convoca los sentidos, las sensaciones y el entendimiento para conseguir claridad sobre lo cercano (...) el espacio vivido y vivenciado. Vivimos siempre «en» espacios, esferas, la experiencia del espacio es la experiencia primaria del existir (Sloterdick, P 2003. P). se necesita una arqueología de los niveles emocionales profundos que, desde el lenguaje y sus interacciones permita develar las tonalidades íntimas, de la existencia humana.

El rizoma permite plantear, organizar el conocimiento construido desde los zenúes, no de manera jerárquica, taxonómica, si no con un traslape, interaccional de simultaneidad compleja, a partir de allí, de lo que se trata es de detectar y contemplar ese tallo subterráneo de los zenúes, aquel que se moviliza sobre el terreno cultivado de su existencia, de donde brotan diversidad de yemas (emergencias), que dan vida a nuevas experiencias y formas de comprender-se, comprender el mundo, extenderse en el tiempo y permanecer en el espacio, esto es, hacer historia, no depender de las historias preestablecidas, las oficiales, las episódicas, la de los grandes héroes, los conquistadores, colonizadores, los de la ambición y la codicia, los *'buscadores de oro'*, los *'culturicidas'* de calidez y enriquecimiento cultural y humano.

El modelo rizomático, es sistémico, cualquier movimiento que se produzca en una de sus ramificaciones afectará el todo de la planta. No hay un centro, el centro es el todo, reciprocidad constante:

> *"La forma de expresión estará constituida por el encadenamiento de los expresados, y la forma de contenido por la trama de los cuerpos. Cuando el cuchillo penetra en la carne, cuando el alimento o el veneno se extienden por el cuerpo, cuando la gota de vino se vierte en el agua, se produce una mezcla de cuerpos; pero los enunciados 'el cuchillo corta la carne', 'yo como', 'el agua enrojece', expresan transformaciones incorporales de naturaleza completamente distinta (acontecimientos),"* (Deleuze, G y Guattari, F. 1994. P. 10)

Bajo el anterior marco, la pretensión es adentrarse en el conocimiento de la educación propia a partir de la relación comunicación-educación para ello se identificará la relación educación comunicación en la educación propia, se comprenderán los aspectos culturales y etnoeducativos que intervienen en la educación propia y se propondrán líneas de acción etnocomunicativas que favorezcan el fortalecimiento de la educación propia.

Contextualización

Los Zenúes son un pueblo ancestral ubicado hace más de 4000 años entre los valles de rio Sinú y del San Jorge y el litoral caribe, lugares que en la actualidad corresponden a los Departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba.

Dadas las características acuíferas del territorio, los zenúes se constituyeron como sociedad hidráulica y construyeron su cultura en diálogo y convivencia con el agua desde donde desarrollaron un sistema ingenieril, cuya cobertura alcanzó 500 mil hectáreas en terreno cenagoso e instauraron un sistema sofisticado de canales y terrazas, para manejar los fluidos de agua, de tal manera que se irrigaran los cultivos, se favoreciera el asentamiento de las viviendas y se previera el abastecimiento para el tiempo de sequía. Vivían de la pesca, la caza y la agricultura de tubérculos, al tiempo se destacaron en la orfebrería y la alfarería.

En relación con la ubicación geográfica de los Zenúes, el documento *'Reseña histórica'*, del Cabildo Local Indígena Zenú *'Tierra Santa'* de La Apartada –Córdoba-, plantea que estos habitaron los valles del Sinú y San Jorge distribuidos en cuatro (4) importantes reinos, Reino zenzenú, Reino Finzenu, Reino Panzenu y Reino Zenúfaná.

EL reino Zenzenú, comprende el territorio delimitado entre Barlovento, la mitad del departamento Atlántico, Magdalena medio, la mojona zona Hidráulica Zenú y parte de las riveras del departamento de Sucre. El Finzenú, abarca el medio, bajo Zenú, las sabanas nororiente de Córdoba y Sucre y la zona costanera. Su centro más importante está localizado en el distrito de Tolú a orillas del Sinú en la cabecera del resguardo mayor San Andrés de Sotavento. El Panzenú tiene como punto fundamental de encuentro Ayapel. El Reino se distribuye en el área localizada entre el rio San Jorge y la ribera occidental del rio Cauca, localizado en las riberas de la ciénaga de Ayapel, incluye los ocho municipios al sur de Córdoba: Puerto Libertador, San José De Ure, Montelibano, la Apartada, Ayapel, Buenavista; Planeta Rica y Pueblo Nuevo, de igual manera, incluye la margen derecha del rio Sinú, Montería, Ciénega Ventanci, hasta el nudo del paramillo El reino: Abarca parte de Antioquia e incluía, poblados como Cáceres, Zaragoza, Taraza, Nechi, Caucasia, Bagre, Ituango, Barínica,Remedio, y todo el departamento de Santander del Sur, arriba, hasta el Darién, Antioqueño y el Urabá (llamado entonces Santa maría la antigua), San Sebastián de Urabá (".C l i Z T S" L A – C 2005 P. 2)

Durante el siglo XVIII la corona española autorizó 3 resguardos indígenas en el distrito de Tolú: el de San Nicolas de Bari (Lorica, el de San Sebastian de Urabá, y San Andrés de Sotavento (Mexión), con sus anexos Chinú y Pinchirroy (Chima) y Cabildo Menos Urbano (Sahagun).

Los Zenúes hablaban la lengua Guajiba o Guamaco que a finales del siglo XVIII solo se hablaba en Cerete, San Cipriano el alto San Jorge y que desapareció totalmente tras la prohibición, por parte del rey de España, de las lenguas indígenas, en 1770. *"y, entonces, como la lengua se la llevaron pa´ España le pedi a Monseñor Dario Molina que me llevara a rescatar la lengua Zenú y me llevó y ...no la encontré"* (Mora.N. 28 de marzo del 2016)

En 1773 el rey de España reconoce el resguardo indígena de San Andrés de Sotavento con 83 mil hectáreas; este fue disuelto durante la ley 55 de 1905 dictada por la Asamblea Nacional Constituyente. Desde 1969 los Zenúes se organizan para recuperar sus resguardos, logro que obtiene en 1990, dejando un número considerable de líderes asesinados, cuando el Estado les reconoce el resguardo de San Andrés de Sotavento con 10 mil hectáreas, terreno que se amplió hasta las 23 mil hectáreas para una población de 33 mil habitantes. (R I Z D S A D S – C. 20016)

En la actualidad funcionan con una organización política y social dividida en cabildos y organizaciones regionales de autoridades indígenas que los rigen, representan y reivindican la recuperación de los resguardos.

Sujeto de comunicación – Sujeto de la comunicación

¿Quién es el Zenú como sujeto–comunicación y sujeto que comunica? ¿Cuáles son las prácticas y saberes históricos que lo constituyen? ¿Cuáles son las tensiones y campos de fuerza económicos, políticos, sociales y culturales que lo entretejen y lo atraviesan? ¿A partir de los anteriores cuestionamientos quien es el sujeto-Zenú como discurso, enunciado? ¿Pero además qué y cómo se enuncia y es enunciado? ¿quiénes lo enuncian?

Todas las acciones del zenú, abrazadas por sus pensamientos, emociones y ámbitos de lo sagrado, son prácticas históricas provocadas por el contexto, los entornos y las múltiples potencialidades que posee, desde donde interpreta, se comprende y comprende el mundo, el universo, factores de desafío que impulsan a intervenir en su enriquecimiento y transformación, es allí en donde comienza su dis-currir, su enunciación como testimonio, como trasegar que abre caminos y, al tiempo que deja huellas, demuestra sus poderes, crea y afianza saberes, ciertas verdades y verosimilitudes (movimiento entre *'lo real'* y la ficción y/o la ficción que se convierte en realidad), que constituyen y se constituyen en eso que hoy llamamos tejidos históricos, conjunto de artificios que le sirven de piso para arraigarse, mantenerse y proyectarse.

> *...en el mundo humano encontramos una característica nueva que parece constituir la marca distintiva de la vida del hombre. Su círculo funcional no sólo se ha ampliado cuantitativamente, sino que ha sufrido también un cambio cualitativo.*
>
> *El hombre, como si dijéramos, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema simbólico. Esta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida hu-*

mana. Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad. Existe una diferencia innegable entre las reacciones orgánicas y las respuestas humanas (...) ya no hay salida de esta reversión del orden natural. El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. (Cassirer, E. 1987. P. 47)

El hombre Zenú desde hace más de 4000 años ante la necesidad y el compromiso, no solamente del vivir sino del convivir y, ante todo, del existir, entró en diálogo con las voces exhaladas por su entorno natural y cósmico que le brindaron nutrientes tanto físicos como trascendentales (espirituales). Busca satisfacer sus carencias y, en este afán, desde el ámbito de lo funcional y de lo simbólico, entra en comunicación *'consigo mismo'*, *'los otros'* y *'lo otro'*, una conversación y un diálogo[41] que en el primero de los casos efectúa desde y con su interior, siempre en vínculo con lo sagrado, la dimensión de lo trascendente: sentires, percepciones, emociones y pensamiento; en el segundo, dinamiza, con sus congéneres, en la minucia, la filigrana de lo cotidiano y, en el tercero, con todas las *'cosas'* que sistémicamente conviven con él en su entorno: los animales, plantas, rocas y como en su caso específico con *'la madre tierra'* y el agua.

Es en medio de los anteriores surcos y camellones históricos que la comunidad Zenú, entreteje el devenir vital, fuente onírica[42] que direcciona sus acciones, opciones y decisiones.

Es en el centro mismo del entrecruzamiento de los vasos comunicantes que van del interior del Zenú hacia su entorno y del entorno hacia dentro, que se descubre la naturaleza-vida y la vida-naturaleza como creación proveniente de deidades tales como *'Mexión y Manexca'*. El primero *'hermoso como el sol'* que enseña a respetar la palabra dada, a cuidar de los animales, a odiar la mentira y a considerar el trabajo como *"el canto más bello para el creador de nuestra madre naturaleza"*, en tanto que, la segunda, representación de la mujer Zenú, da la fuerza a la familia y mantiene la cultura en todos los ámbitos de su vida, en la cotidianidad y la organización *'Mexion y Manexca'* tienen una historia procedente del mismo Dios padre creador de nuestra madre Zenú que crea una serie de relaciones protectoras y amorosas que garantizan la supervivencia del pueblo Zenú...La armonía con su origen es una realidad presente latente en todo el proceso de recuperación de la identidad, en donde el proyecto de Dios mantiene su vigencia *"FUERZA Y ABUNDANCIA A SUS HIJOS"* (C L I Z T S L A C. 2005. P.7).

Al respecto,

Narran los viejos nativos, que habitaron en aquellos tiempos pasados de la cultura zenú del resguardo indígena de San Andrés de sotavento, que, en ese entonces, en el principio del mundo, todavía no se conocía la luz, en el resguardo todo era oscuridad y frio, eso, fue así como la noche más larga de la historia de la humanidad. Estas tierras permanecían húmedas y en ellas no se concebían ninguna reproducción o desarrollo de los seres vivos. No había astros, ni plantas, ni animales; aquí no existía ningún atractivo en estos primeros tiempos. Todo estaba absolutamente en silencio. Aún no había gente en el resguardo. Dicen los ZENUES que los únicos y primeros seres que cohabitaban en estas tierras eran los dioses MEXIÓN Y MANEXCA. Mexión el indio hermoso como el sol y Manexca la mujer de un solo seno y la más bella de todas las mujeres.

Los dioses MEXIÓN Y MANEXCA fueron los creadores de la naturaleza de la raza humana, es decir, de los primeros hombres que vivieron en el Gran Zenú, de esta pareja HOMBRE Y MUJER nacieron sus Tuchínzunga, Sajú, Panaguá, Colosiná, Pinchorroy, Momy, Tolú, Orica, Chimá, Mapurincé, Morroy, Sampuí, Chinchelejo, Mochá, Chalé y Colosó, siendo estos dos últimos hermanos inseparables y guerreros; además tío y padre del indio BACTAZÁ. Juntos con todos ellos llegaron los animales y los árboles; esto transcurrió durante mucho tiempo, para alcanzar la perfección de su obra maravillosa, pero este mundo seguía oscuro, sin luz solamente en las tinieblas permanecían MEXIÓN Y MANEXCA con sus hijos (Pérz, A. 2013)

[41]Conversación –con-versare-, en el sentido del acompañar el verso del *'otro'*, *'lo otro'*, con atención, en silencio, en acto contemplativo, en *'escucha total'* hasta dejarse habitar por sus *'decires'*. Diá-logo, como interpelación interpretativa, que cuestiona y que a la vez aporta, dando paso a la emergencia, más que de significados, a la explosión de sentido.

[42]En los zenúes los sueños ocupan un lugar de vital importancia en sus vidas, estos permiten hacer una lectura de la realidad: la vivida, la que se vive, la que se proyecta, de tal manera que la interpretación simbólica de los mismos determina sus acciones, opciones y decisiones.

El hombre anfibio – Hombre hicotea

Hace muchísimo tiempo el agua cayó del cielo, días y noches sin parar cubrió esta tierra y todos tuvieron que abandonar...para que eso no les volviera a ocurrir, los panzenú aprovecharon el tiempo seco para cavar y cavar hasta construir esta inmensa red de canales, panzenú es una mezcla de tierra y agua, allí la gente es como las ranas las tortugas, viven con placer en el agua y en la tierra, de allí es el hombre hicotea, mitad humano y mitad tortuga (Torres. E. 2010. Min. 134-2015)

En su diálogo sistémico y de complejidad desde y como parte fundamental de la naturaleza los zenúes comprenden que cohabitan un lugar lleno de riquezas y posibilidades propiciadas por el agua que irriga la madre tierra, de acuerdo con esto, entabla una correlación reverencial y funcional que se puede hacer de ellas, es, en este sentido que crean un sistema diferencial de canales, en donde cada uno cumple con su función. Se erige este complejo hidráulico en donde se interconectan el agua con su diversidad de fluidos, las zonas de asentamiento poblacional con sus respectivos espacios sagrados, de vivienda y agricultura. Dicho sistema se forma con una intrincada trama de canales artificiales de diversas dimensiones y ángulos de desplazamiento que cumplen distintas funciones: unos manejan la velocidad de las corrientes, otros específicamente irrigan los cultivos, otros permiten guardar el agua para épocas de sequía.

En estas extensiones, hasta de 2.000 hectáreas habilitadas para la agricultura, al bajar el nivel de las aguas los canales mantenían una reserva de humedad para el tiempo seco. Los sedimentos ricos en nutrientes eran recogidos en los lechos de los canales y transportados hasta el tope de los campos elevados para fertilizarlos y alistarlos para ser cultivados. Algunos sectores eran dedicados a un solo producto mientras que otros sostenían diversas especies: coca (Erythroxylum sp.), maíz (Zea mays), batata (Ipomoea batata), ahuyama (Cucurbita maxima), ají (Capsicum sp.), calabaza (Cucurbita mixta), yuca (Manihot esculenta) y muchas frutas. Una compleja y estricta organización social y política permitió que durante 1.300 años sucesivas poblaciones zenúes adecuaran el paisaje y mantuvieran limpios los canales para albergar una numerosa población sin deterioro del medio ambiente. (BR 2007)

Estas prácticas anfibias como prácticas históricas y prácticas simbólicas constituyen una serie de enunciados y discursividades, combinación de artes y técnicas en los zenúes, que manifiestan la manera como se esculpió, a lo largo de la transgresividad *'agua-tierra'*; *'tierra-agua'* un *'modo de ser'*: una estructuración existencial *'anfibia'*, una *'cultura ribereña'* (Fals, B. 2009) que les permite, de manera ecológica, trasegar de manera complementaria entre ambas vidas, cumpliendo con un rol ecológico vital respecto al transporte de energía desde el medio acuático al terrestre.

Consideran los zenúes a los anfibios y sus representaciones como símbolo de fertilidad, fortuna, protección, entre otros aspectos:

"El caimán ha tenido un carácter ambivalente. Protege el resguardo de la presencia extranjera, sostiene el mundo, cura a los enfermos, pero también puede concentrar todo lo malo y despertar la crueldad como en el caso de aquellos campesinos del Sinú que el Lunes Santo llevaban un caimán hasta la plaza del pueblo y lo dejaban allí hasta el sábado en la noche cuando era quemado para que el diablo pagara por haber traicionado a Jesús, según cuenta el viajero Díaz en 1935 (Díaz, Antolín. 1935. Pags: 70-71

La leyenda del caimán, a partir del imaginario simbólico y, en el sentido de protección describía, de manera cartográfica con su contorno esquemático las poblaciones zenúes.

En efecto Betancí estaba señalada en la Cola del Animal, su pata trasera derecha en Ciénaga de Oro, la Izquierda

en San José de caita-Orika, (hoy Lorica- Momíl) su mano delantera izquierda en Sincelejo, Palmitos Sucre y su mano delantera derecho en Chinú -Sampués, Sahagún- agregamos a esta leyenda, algo que le falta para ser completa, la garganta, cabeza del animal que apuntan hasta la desembocadura del MAGDALENA en terrenos del bajo Bolívar hasta el canal del dique, en línea recta con sus afiladas colmillos. (Benedetti.E. 2012.)

De igual manera, la hicotea como símbolo, se encarna en el-Zenú quien pasa a ser

"el hombre hicotea, que no es solamente ser sentipensante, sino algo más; ser aguantador, el que aguanta los reveses de la vida y sabe superarlos porque sabe esperar su momento...la hicotea, tiene un ritmo muy productivo...cuando hay agua, pues está feliz y, haciendo el amor, llega el verano y, entonces se entierra y ahí quietecita, duerme su siesta de varios meses y cuando empieza a sentir la humedad, otra vez, saca otra vez las pezuñas, la cabecita y...vuelve la vida, con igual interés, igual energía que antes y, así somos nosotros dicen los pescadores del San Jorge, somos hombres hicoteas, sufrimos mucho, pero también gozamos y al hacer la suma, a pesar de nuestra pobreza, dicen ellos, va ganando la alegría y, así, la cultura anfibia, es un resumen de la forma de vida dominante en esta parte del país" (Fals, B 2008.5´59-7´53).

La educación propia

En los Zenú, la pérdida de la lengua es motivo de nostalgia, esto ha hecho que lo intenten compensar con el afianzamiento de otros lenguajes autóctonos como los de la artesanía y el rescate de la educación propia, sin embargo, tal como lo refiere América Larraín, en su artículo *"Los indígenas Zenú y la educación propia. Entre la 'ausencia' de una lengua tradicional y la reivindicación de otros marcadores étnicos"* el ingreso de personas de otras culturas, a los resguardos, con intereses más particulares y menos colectivos, la violencia armada, la entrada de videojuegos, los massmedia, la falta de oportunidades laborales, la discriminación hacia el indígena (incluso, a veces por parte de profesores que llegan a los colegios ubicados en sus resguardos), los nuevos imaginarios centrados en *'el progreso'* (no se quiere trabajar el campo, ni la artesanía) propiciados por la educación; considerar que etnoeducación es la mera transposición de contenidos a *'lo originario'*; Los procesos de modernización que han reemplazado el sombrero vueltiao por la cachucha, el peinado tradicional por el *'mechiparao'* de los jóvenes, se convierte en un gran obstáculo para afianzar *'la educación propia'*.

A pesar de los múltiples movimientos reivindicativos de las comunidades indígenas en el país y de los espacios ganados en el ámbito del reconocimiento de sus derechos desde el punto de vista de las políticas públicas, en general y de las concernientes a la educación, en particular; las dinámicas de modernización, de glocalización y las posturas de corrupción, ambición, codicia y despojo de la "cultura occidental", se inculturan y atraviesan los espacios vitales de las culturas indígenas.

El primer reconocimiento del movimiento indígena en política educativa es la promulgación en 1978 del Decreto 1.142. Este Decreto no sólo acuñó por primera vez el término de educación indígena dentro de la literatura oficial, sino que, además, le otorgó el derecho a los grupos étnicos de diseñar y ejecutar sus propias propuestas curriculares, hizo un llamado a la necesidad de introducir la educación bilingüe en las escuelas y reconoció el derecho a que las comunidades indígenas eligieran y sostuvieran sus propios maestros... (García,1999, p. 82).

La comunidad Zenú, al igual que otras comunidades indígenas se baten entre los conceptos y las prácticas educativas a las que conducen los enunciados políticos *'etnoeducación'* y *'educación propia'*, mientras el primero es propuesto por la institución-Estado, el segundo por las poblaciones originarias.

En la conceptualización de *'la etnoeducación'* se propone, ya en 1987, que es:

"[...] un proceso social permanente, inmerso en la cultura propia, que consiste en la adquisición de conocimientos y valores, y en el desarrollo de habilidades y destrezas, de acuerdo con las necesidades, intereses y aspiraciones de la comunidad, que la capacitan para participar plenamente en el control cultural del grupo étnico (MEN, 1987, p. 51).

En tanto que las comunidades originarias plantean que:

Cuando hablamos de educación propia nos referimos a aquella que constituye la base fundamental de los conocimientos, saberes y valores que nos han formado y educado en la interiorización del ser indígena. Esto incluye el pensamiento y sentimiento colectivo, y los principios de dignidad del pueblo al cual pertenecemos. (Jiménez, 2001, p. 136).

En la consideración etnoeducativa se habla de un *'proceso social'* propuesto desde el Ministerio de Educación Nacional, conducente a la adquisición de conocimientos y valores y, al desarrollo de destrezas, en tanto que en la originaria, se centra en el ser del ser indígena que es el que debe garantizar la apropiación de conocimientos y de valores.

Larrain plantea que hacia 1990 y, por determinación del Ministerio de Educación Nacional, las comunidades zenúes trabajaron en el montaje del diseño curricular indígena mediante el que se capacitó a los docentes para ser educadores en sus comunidades. En este proceso se estructuraron los contenidos temáticos, metodológicos y didácticos para la básica primaria con el fin de ser publicados y distribuidos, procedimiento que se vio truncado por falta de presupuesto.

De igual manera los zenúes, en sus resguardos, al igual que las otras comunidades originarias del país han elaborado su Proyecto Educativo Comunitario (PEC), como:

Una estrategia que contribuye al desarrollo del Plan de vida de cada pueblo, centrado en su territorialidad, organización, cultura y jurisdicción propia. Recoge y propone alternativas a las problemáticas productivas, eco-ambientales, sociales, culturales, entre otras. El PEC armoniza y fortalece los procesos educativos de los pueblos indígenas, los procesos educativos cotidianos, permanentes y la educación escolarizada, la cual es una parte que se inserta y articula en el marco de los lineamientos del Sistema Educativo Indígena Propio.

Los espacios de familia, de ritualidad, de fiesta, de trabajo comunitario, de formación política y organizativa, de lugares sagrados, de encuentro e intercambio de saberes, de concertación, son escenarios de los aprendizajes con sus formas pedagógicas propias. (CONTCEPI. 2013. P.65)

Se propone el Proyecto Educativo Comunitario por el Sistema Indígena propio para fortalecer la educación propia a partir del rescate de todas las vivencias de lo ancestral, en presencia de lo sagrado, las dinámicas de lo cotidiano en: lo familiar, el trabajo, la diversión, *"el aprender a ser, sentir, pensar y pertenecer a su propia cultura, compartir y aprender de otras culturas."* (Perfil del sistema indígena propio SEIP. 2013. P.65), todo esto con el fin de plantear cuestionamientos y replanteamientos frente a la educación escolarizada que desconoce muchos de los aspectos que constituyen los procesos formativos de las comunidades indígenas en general y de la Zenú en particular.

En este contexto la comunidad indígena Zenú sigue las pautas tradicionales de su *'educación propia'*, en sus dinámicas familiares y culturales cotidianas, en tanto que, en la educación formal sigue los preceptos etnoeducativos del Ministerio de Educación Nacional a través del diseño, implementación y evaluación de los Proyectos Educativos Institucionales, desde donde dinamizan *'el componente indígena'* y la cátedra Zenú.

Biblio-grafía

ARANGO, R. y **Sánchez,** E. (2004) Los pueblos indígenas de Colombia en el Umbral del Nuevo Milenio 367-368. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación.

Banco de la República (2007). Sistema hidraáulico Zenú. Tomado de http://www.banrepcultural.org/museo-del-oro/sociedades/zenu/sistema-hidraulico.

BENEDETTI, E (2012) . Identidad Cultural Zenú. Comisión de identidad cultural. Tomado de: http://identidadculturalzenu.blogspot.com.co/2012/12/blog-post.html

Cabildo local indígena zenú "Tierra Santa" La Apartada – Córdoba.(2005) Reseña histórica. Fotocopia

CASSIRER, E (1993). Antropología filosófica. Bogotá: F.C.E

CONTCEPI (2013) Perfil del sistema educativo indígena propio. –SEIP-.Bogotá

DELEUZE, G y **Guattari,** F (1994). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pretextos.

DÍAZ, A. (1935). *Sinú, pasión y Vida del trópico*. Citado en: Turbay Sandra. Los animales en la tradición Zenú.

Drexler, J. (2002). "¡En los montes, sí; aquí, no! Cosmología y medicina tradicional de los Zenúes". Quito: Abya-Yala.

FALS, B (2008). Orlando Fals Borda. Sentipensante. Tomado de: https://youtu.be/LbJWqetRuMo, (5´59 - 7´53)

GARCÍA, W. (1999). *"Historia de las políticas educativas para grupos étnicos en las tres últimas décadas en Colombia"*. En: Memorias del Tercer Coloquio de Historia de la Educación Colombiana. Popayán: Universidad del Cauca, p. 82.

JARAMILLO, S. y **Turbay Ceballos**, S. (2000) *"Los indígenas Zenúes"*. En: Geografía humana de Colombia, Región Andina Central (Tomo IV, volumen III).

LARRAÍN, A. (s.f.) "Los indígenas Zenú y la educación propia. Entre la "ausencia" de una lengua tradicional y la reivindicación de otros marcadores étnicos. Tomado de: https://revistas.unila.edu.br/index.php/sures/article/view/110/145, recuperado el 29 de Abril de 2016.

MATURANA, H y **Varela,** F (1973). De máquinas y seres vivos: Autopoiesis, la organización de los seres vivos. Buenos Aires: Lumen.

Ministerio de Cultura (2010) "Zenú, la gente de la palabra". Bogotá.

Ministerio de Educación Nacional (MEN) (1987), Lineamientos Generales de Educación Indígena. Bogotá: MEN, 6ta. Edición modificada.

MONCAYO, V -compilador- (2009). Fals Borda, Orlando, 1925-2008. Una sociología sentipensante para América Latina. Bogotá : Siglo del Hombre Editores y CLACSO.

MORA, N (2016) Entrevista de Nancy Rocio Mora con el Cacique Zenú Vitalicio Jacinto Ortiz. del 28 de Marzo de 2016.

MORIN, E (2002). Introducción al pensamiento complejo. Barcelona: Gedisa.

PÉREZ, A (2013). El mito de la creación Zenú. Tomado de: http://andjorgeedizenu.blogspot.com.co/

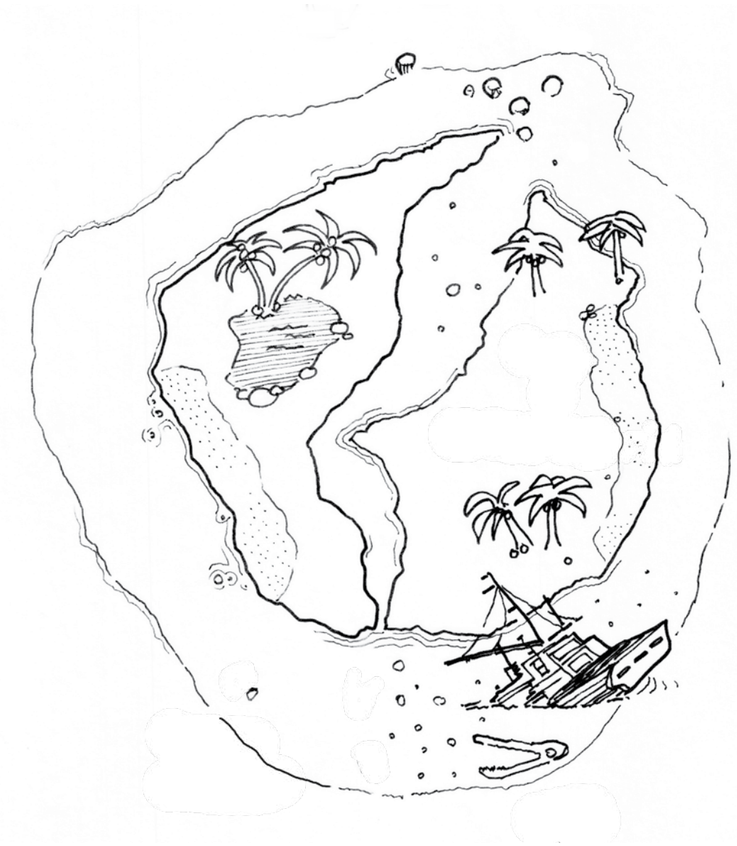
Resguardo Indígena Zenù De San Andréès De Sotavento – Córdoba (2009) Nuestra Identidad Cultural. Tomado de: http://miresguardo.blogspot.com.co/2009/11/simbolos-culturales-de-la-etnia zenu.html, recuperado el 24 de Abril de 2016.

SERPA ESPINOSA, R. (2000) Los Zenúes. Montería: Secretaría de Cultura de Córdoba.

SLOTERDICK, P (2003) Esferas I. Burbujas. Madrid: Siruela.

TORRES, E (2010) Los Panzenúes y el nuevo departamento en la Depresión Momposina. Tomado de: https://www.youtube.com/watch?v=SZlCukXEGOg

TURBAY, S. (2013). Los animales en la tradición Zenú. Tomado de:https://www.facebook.com/notes/marta-rodr%C3%ADguez-s%C3%A1nchez/los-animales-en-la-tradici%C3%B3n-zen%C3%BA/10201821882062091/, recuperado el 25 de Abril de 2016



Pequeño glosario marítimo para los filósofos de las tierras prácticas

HERMENÉUTICA: Habilidad para deconstruir textos de complejidad superior, como el Ulises de Joyce o la receta de una paella valenciana original. La Hermenéutica permite entender los textos más allá del lenguaje mismo e intenta buscar el sentido de lo que hay detrás de las palabras. Si se piensa, se puede hablar de un Hermenéutico Encubierto que desenmascara palabras desleales.

HEURÍSTICA: Una especie de ciencia del descubrimiento. A alguien se le dio por llevar la jocosa sonoridad de la palabra Eureka hasta las orillas de la Investigación científica; he aquí el resultado. Consta, entre otras cosas, de organizar información y datos de manera metódica, para poder entender mejor una loca idea que no halla forma en el papel. En nuestro caso, hemos dibujado un esquema cartográfico para navegar entre los temas de este libro.

DISCURRIRE: El latín, como siempre, prestándole de su riqueza lingüística al español. Una forma *'importante'* de decir *"discurrir"* (en una ficción, Discurrire sería como el primo italiano de Discurrir), pero más como una manera de elaborar y expresar un discurso fluido y bien argumentado. Tremendísima para embelesar textos insípidos, suscitar curiosidades a lectores inapetentes e impresionar a Colciencias. Ganas de complicarse.

AUTOPOIÉTICA: Término acuñado por los biólogos Humberto Maturana y Francisco Varela (aplicable a los fenómenos sociales), dícese de la capacidad de los sistemas de producirse a sí mismos, auto-organizarse y autorregularse. Metida en un lío de Copyright con la palabra "*Ampolleta*". Solo equiparable en fealdad con la palabra *"Estuario"*, por exceder la cantidad de diptongos permitida en una sola palabra.

PLURIVERSAL: Es la evolución natural del término *'universal'*, asumido como *'único'* y *'totalizante'*. Disidente de su antepasado, lo pluriversal alude a múltiples océanos, rutas, puertos y visiones de mundo. Aún no es muy popular, pero en un futuro, seguramente, se harán cientos de trabalenguas con esta palabra.

ANAMNESIS EVOCATIVA: Es simplemente remembrar un evento pasado, pero desde todos los sentidos, lo que amplifica la capacidad de la memoria para ser lo más cercana a la realidad. Siguiendo el patrón de nuevos términos, es una manera particular de ostentar con el idioma. Si es a su mamá a quien trata de explicarle el término, se recomienda reemplazar éste por *"regresarse uno en el tiempo, y hacer como si uno estuviera ahí, oliendo, escuchando y sintiendo todo"*. Ya.

DIALOGISMO: Comprendido en el sentido de Mijail Bajtin, es un proceso de interacción que emerge por la existencia de comprensión entre las partes. *"Toda comprensión es dialógica"*, dice el tipo. Como un discurrir de penas que surge entre dos investigadores, uno de Diseño y otro de Audiovisual, que se comprenden por no saber a quién citar en sus escritos científicos.

HETEROGLOSIA: La última, otra patrocinada por Bajtin, es la coexistencia de dos o más discursos fundamentados en tres componentes: el individual, el discursivo y el ideológico. Comparable con un coro armónicamente perfecto, conformado por el sonido de las olas al golpear las piedras, el lujurioso canto de las sirenas y el arrastrar aguardientoso de los balbuceos de marineros ebrios.

Ilustraciones

Javier Ramos
Portada; páginas 1, 2, 3, 5, 6, 21, 23, 32, 36, 34, 38, 40, 42, 48, 52, 54,-55, 60, 61, 62, 64, 71, 81, 83, 86, 96, 99, 136, 139, 142, 146, 155, 161, 166, 173, 186 y 189.

Martín Kanek Gutiérrez
páginas 44, 45, 58, 74-75, 76-77, 106, 108a, 108b, 109, 115 y 176.

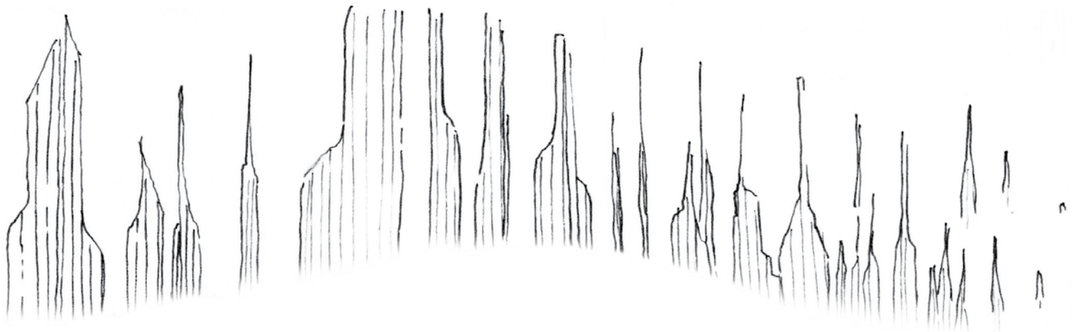
Alejandro Rivera Plata
páginas 82 y 164.

Tomás Freites
página 94.

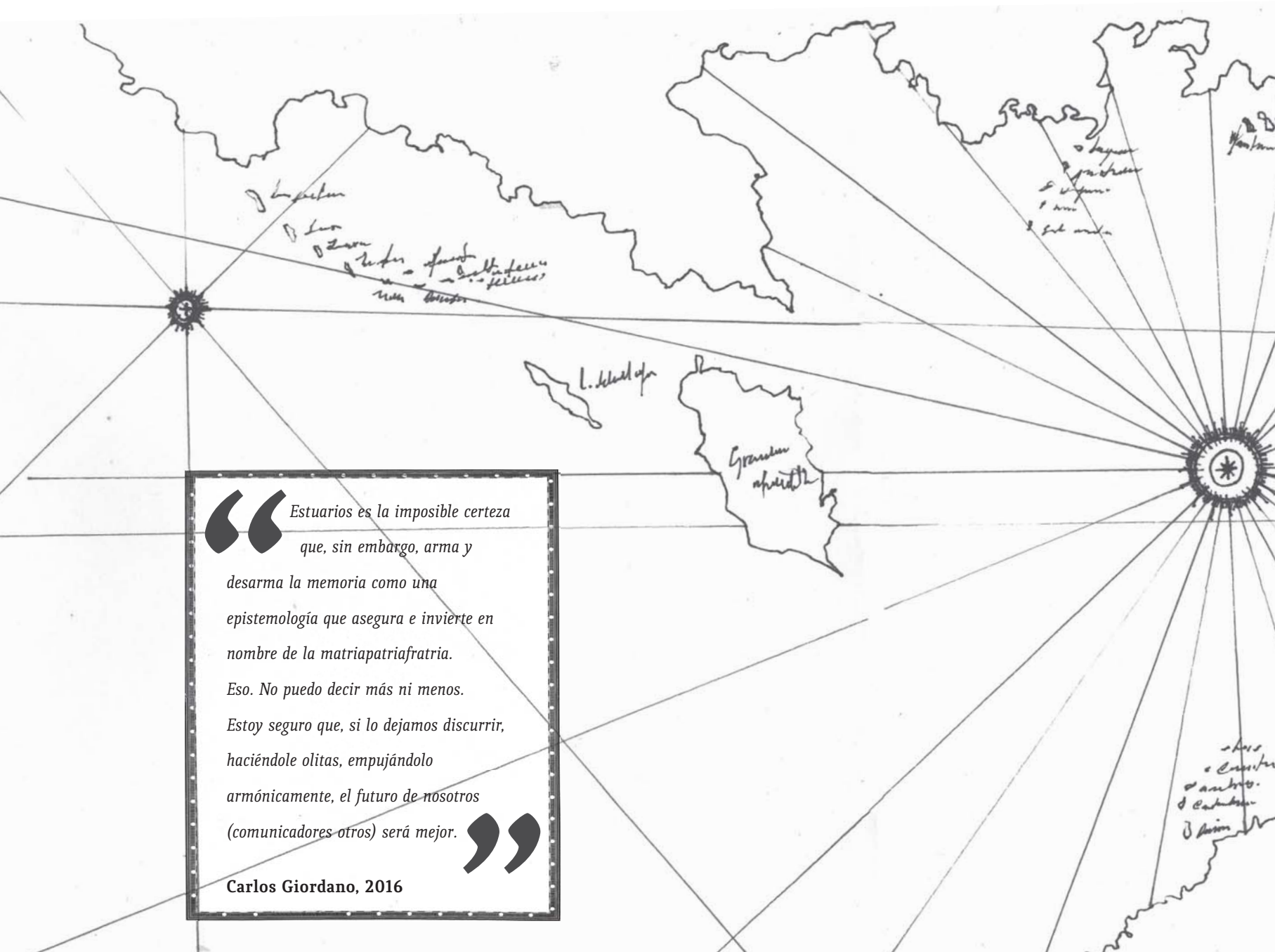
Andrés López
página 118.

Caracteres

Quiroga Serf Pro
de Fernando Díaz
(Uruguay)



...se ha finalizado su diseño
en los talleres de Alejandro Rivera-Plata (Letrak) en
medio de la madrugada del viernes 16 de junio de 2017,
en el corazón de Teusaquillo (Bogotá),
en medio de una noche fría,
...con la inquietud de quién se queda
y la incertidumbre de quién se va...
buen viento y buena mar...



Estuarios es la imposible certeza que, sin embargo, arma y desarma la memoria como una epistemología que asegura e invierte en nombre de la matriapatriafratria. Eso. No puedo decir más ni menos. Estoy seguro que, si lo dejamos discurrir, haciéndole olitas, empujándolo armónicamente, el futuro de nosotros (comunicadores otros) será mejor.

Carlos Giordano, 2016